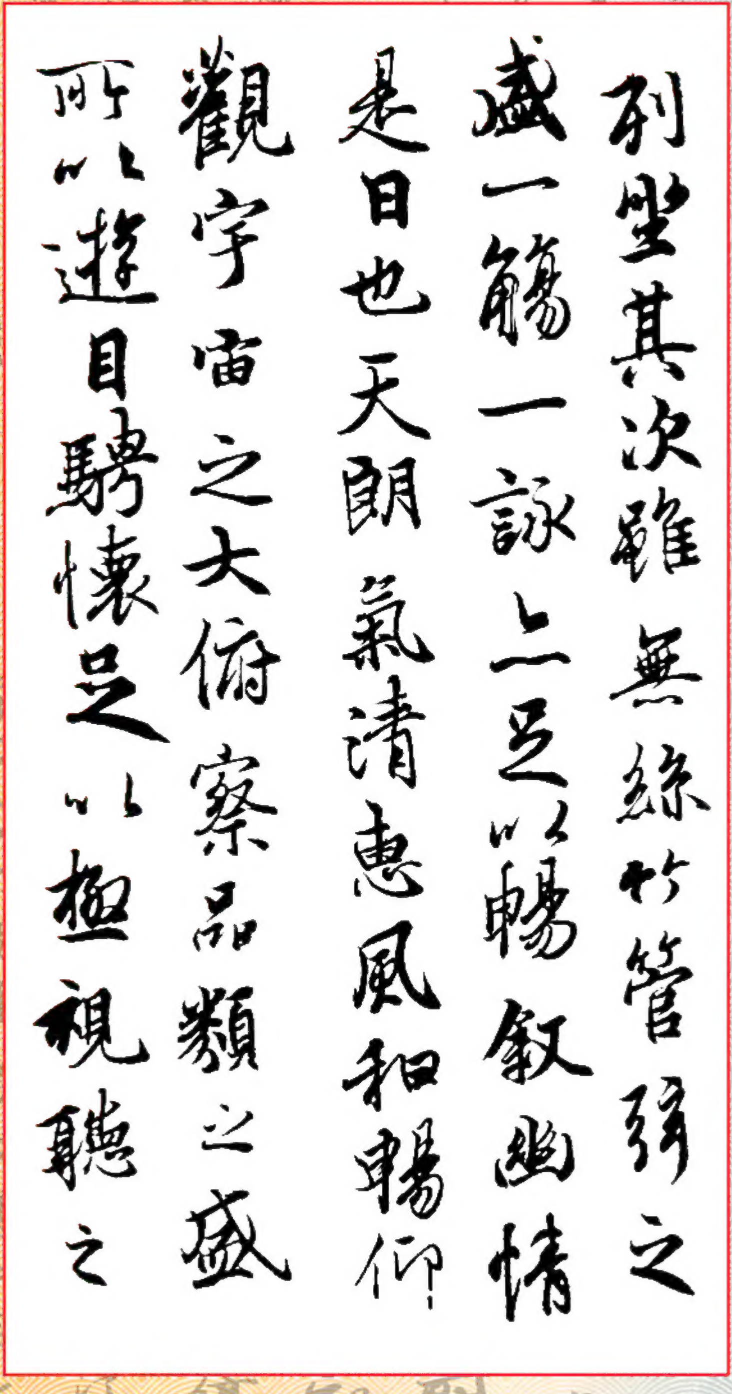
XINGSHU
XUEXI
ZHINAN

行书学习指南

王景芬 著



科普教育与艺术修养
青苹果电子图书系列

行书学习指南

王景芬　著

Green Apple Data Center

一、行书技法知识

(一)行书的特点

在篆、隶、楷、行、草五种书体中，篆、隶是古体，现在作为传统书法还有它的艺术性，许多人还在研究和创作，但从字体演变来说，它很早即过时了，东汉以后就很少在实用。草书过于简化，结体变得简单和符号化了，加上草写不易被人们认识，故不大适宜实用，更不便为大多数人认识，且难度很大，也不容易普及。不过，从书法艺术角度说，草书最富有生命感，最能反映作者的创作个性和思想情绪，在书法艺术创作中是最具有创造性的艺术感的一种书体。目前大量使用的是行书、楷书。在日常书写时，由于楷书点画要求严格，写起来又慢，故在实用书写时，往往不写严格意义上的楷书，但作为书法学习者来说，又是必须练习的一种书体。通过练习楷书，掌握书法的结体和用笔的基本规律。而对行书来说，不论从艺术或实用，都是在普遍书写的一种书体。这是因为行书这种书体，最适合实用，又具有艺术性，所以为书家喜爱，又能为广大群众所接受。行书具有楷书的基本间架结构，又有草书简洁流便的行笔和线条，能够在一定程度上率意表情，生动流畅，富有艺术气质，书法家和群众都喜爱它。

行书的这种特点和艺术素质，吸引了许多书法爱好者，他们以为学习行书是比较容易的，掌握起来较快，又可以发挥自己的个性。于是临摹了几天范帖，没有扎实的基本功，就开始创作行书了。自然这样写出来的作品，也不符合规范，更谈不上艺术性，只是乱涂乱抹，自以为是，无风格神韵可言。有些人则只专心临摹范帖，态度也很认真，下的功夫不少，但因为不懂得行书创作规律，所以创作时虽可做到几分像范帖，但不能运用学到的传统技法知识，创作出具有个性和艺术性的作品来。这都是由于认识和方法不对头，越写越陷入困境，走入歧途。

《宣和书谱· 行书叙论》说：“ 自隶法扫地，而真几于拘，草几于放，介乎两间者，行书有焉。于是兼真则谓之真行，兼草则谓之行书。”这是说，隶书成为古体字以后，隶法已经过时，楷书过于拘谨，而草书又过于奔放，介乎这两者之间于是产生行书。行书兼有楷书的，称为楷行书，行书兼有草书的则称为行书或行草。可见，行书是吸取楷书、草书而形成的一种书体，或者说介于两者之间的一种书体称行书。这种书体，没有严格固定的结体，虽有楷书的成份，但结体更加省略简洁，写法更加简便，吸取了草书的简捷结体和使转连带的写法。如果楷书成份多，接近楷书的称为楷行书；接近草书，草书成份多，则称为草行书。这种行书体的出现，最早也是因实用的需要而来的。实用有不同场所，不同场所就出现不同的写法。严肃的场所，自然应该用当时的正书、真书（楷书），日常较为随便的场合，为了省时省力，写起来就需简便而比较快速草率，这似乎是一种合乎情理的自然现象。行书从实用开始，后来发现这种书体不仅便于实用，而且也很有艺术性，故日渐时行了，写的人越来越多。行书既然是这样一种书体，其结构、笔法自然就会形成自己的一套规律。有接近楷书的行书，如欧阳询的《千字文》(图1,局部),结体虽是楷书结构,但属行书用笔,它不似楷法那样逆笔停顿,收笔顿挫,而是顺笔而入，行笔连带，虽有所停顿，随即迅速收笔或转笔连带，这是行书行笔的特点。有接近草书的,草书成份多,楷书成份少,即是行草书。如颜真卿的《江外帖》,帖中云“:江外唯湖州最卑下,今

Green Apple Data Center

图1 欧阳询 千字文(局部)

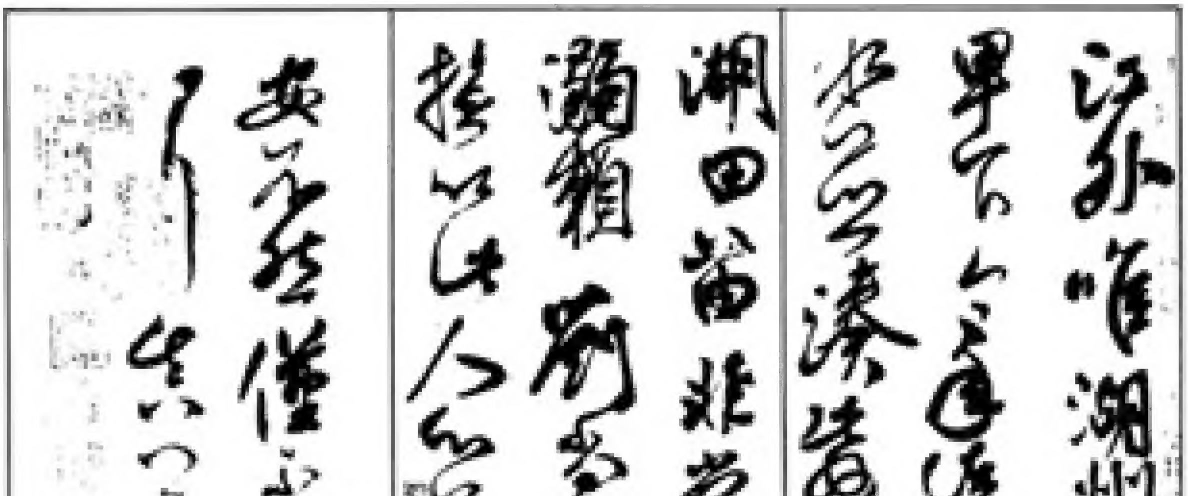


图2 颜真卿 江外帖

Green Apple Data Center

年诸州水并凑此州，入太湖，田苗非常没溺，赖刘尚书与拯，以此人心差安。不然，仅不可安耳。真卿白。”(图2)又如宋代米芾《张季明帖》，帖中云“余收张季明帖云，秋(气)深不审气力复何如也，真行相间长史世间第一帖也。其次贺八帖，余非合书。”这两帖都是草书成份多，许多字都是草书结体，如《江外帖》中的“最、年、诸、州、并、此、书、心、然、安、耳、真卿”等字，均是草体和草写。米芾《张季明帖》中的“气力复何如也”(图3)，连续运笔，线条连贯，一气呵成，可称“一笔书”，全是草书连绵笔法，而结体则基本保持楷体。还有一种行书，以行楷为主，偶然渗进草书，形成行书草书的鲜明的变化，早期的行书常出现这种写法，如王羲之、王献之的行书。王羲之的《孔侍中帖》、《丧乱帖》就是这样，其“奈何”“不知”等字(图4)都属草书的写法。又如《孔侍中帖》中的“复问”(图5)等字也都是纯草书写法。这种行书形式，行草书相间，显得对比鲜明，有轻重节奏的变化。还有一种行书，楷行书间架中带有草书结体和写法，如王羲之《兰亭序》字体中的连带和省笔的写法（图6）。这可以说是一种较标准的行书体。所以，行书虽然有自己的规律和特点，但是，在每个书者来说，又有自己的写法，或偏楷体，或偏草体，或楷行并用，或行草并用，或较标准的行书体。行书具体写法中的这种变化，是与每个时代的时尚和个人的文化、艺术修养，对行书的理解和对书法艺术所下的功夫分不开的。

刘熙载的《艺概》中说；“知真草者之于行，如绘事欲作碧绿，只须会合青、黄，无庸别设碧绿料也。”刘熙载这段话的意思是说，真、草、行三体的关系，犹如绘画中的碧绿色，只须合青色、黄色即会出现碧绿色，不必专门设一种碧绿颜料。换句话说，刘熙载认为写行书，只要精通楷书和草书两体，融合在一起写即能成为行书，用不着专门学行书。这话从理论上说自然合理。但在实践上说，两者结合也需要有一个过程。且楷书和行书在结体、用笔上毕竟不同，有很大差异，也需要变化，并不能将楷草两体机械结合即可成行书体，故学行书不论在结体和用笔上都需要独立进行练习和研究，才能写得好。当然如果学好楷书和草书，学好行书就会快得多。张怀瓘在《六体书论》中讲到真、行、草书体的特点和趣味不同时说：“真书如立，行书如行，草书如走，其于举趣，盖有殊焉。”真书即楷书如立，即严肃而处静态。草书如走，即比较快速，处在一种动态。行书贵行，行则不同于立，也不同于走。行不同于走的速度，徐徐而行，即笔毫常处在行动的状态，起收笔无停顿很久的动作，意到即动，或连带，或提笔萦带，即上一笔和下一笔起收笔之间，存在着或明或暗或实或虚的联系。同时，在结体上又具有草书的简便结构，把楷书中重复笔画加以省损，又加上连带变形等方法，加速书写的速度，这就造成行书之行的特点。“趋变适时，行书为要。”它利于实用，又能在艺术上减法尽意，动静结合，虚实变化，形成节律韵味。“真行近真而纵于真，草行近草而敛于草”。比楷书放纵，比草书又收敛，有静有动，有繁有简，意趣无穷。行书的结构和连带运笔使线条构成各种艺术形态，是便于艺术创作的一种书体。充分理解和认识行书的特点，是我们写行书的首要课题。只有对行书有充分的认识和理解，书写时才能掌握其结体与笔法的特点和创作的要领。

(二)行书的笔法

根据上一节对行书特点的分析，我们对行书已有所理解和认识了。那么，它的结体和笔法有无规律呢？回答是肯定的。下面先来研究行书笔法的主要特点：

1．改变楷法

首先，要区别楷书和行书的笔法。楷书用楷法，包括点画的起笔、行笔、收笔的一系列法则和要求。如起笔、收笔需要逆入停顿藏锋，收锋右行稍成波曲，收锋时也要停顿回锋，转折时有顿笔出锋成方折笔呈方笔，或藏锋成圆笔，钩笔有驻笔回挑等等。行书则要改变这些楷书的笔法，尽量采用简

Green Apple Data Center

圖3

圖4

圖5

圖6

Green Apple Data Center

洁笔法。如起笔弃去楷法的逆入回顿笔，而是抢锋顺入；收笔时弃去停顿回锋，而是直接放锋，或上

图7 ①行书笔法举例：横竖画顺锋入笔，收笔放锋或上下连带

图7 ②行书转折顺锋下行

图7 ③行书的钩无驻笔回钩，而是直接放锋挑出

带下连；行书的钩笔则弃去楷法驻锋回钩，而是顺锋左转直接放锋（见图7①～③）。从图7①的“林”“古”字的横画，抢笔顺入或不露锋或稍露锋尖，收笔时往上连竖笔入锋；“唐”字横画收笔时与左撇连接；“天”字第一横画收笔时与第二横画作笔断意连。图7②的“明”“开”“高”“展”等四字的各种转折都是顺锋或蹲锋下行，无楷书转折时的顿挫笔。图7③的“而”、“秀”二字的楷书左钩，转化成放笔弧曲线；“衣”字的右钩与右捺相连成为一笔；“也”字的抛钩弃去，只有笔意。

2. 简笔连画

简笔连画是行书的重要笔法。行书重行，为了书写时简便，在不影响基本字形的原则下，可以将就近的笔画连在一起，以减少起收笔的时间，如“波”字本应八笔，连画以后成五笔；“勞”字原为十二笔，连画以后变成八笔；“楊”字本是十三笔，连笔后减成五笔；“亦”字本是六笔，连笔后减成二笔（图8①～④）。连笔的法则应是顺势，相同或相近的笔画可以相连。背势的笔画多数情况下不能相连，

图8 行书连笔减画字例（一）

①～④连笔减画字例

如“木”字的左右撇捺，“小”字的左右点笔（图9）都是背势，故不能采用连笔。把左右两笔连在一起，即破坏了原来的字形结构，而容易误认为是别的字；但可以萦带连丝。线条连笔和使转过程中的萦

Green Apple Data Center

带连丝应有区别。如“乘”字的第二横画连带第三横画（图10），又如“妙”字之“少”左点和右点的带丝，必须依势，比笔画本身要细，不可和笔画本身一样粗。故带丝的过程即是提笔的过程。

图9　行书连笔减画字例（二）

①“小”字、②“木”字左右两笔不能连笔，连笔则易被误认，如③、④字例

图10　行书连笔减画字例（三）

①“乘”字、②“妙”字连笔带丝，③、④连丝不能和连笔一样粗

3. 笔断意连

行书还有一个特点，各种点画之间都存在彼此的联系、呼应，这种联系和呼应，既有它减少笔画以利加速书写的实际作用，又能加强行书的艺术渲染效果。这种笔意萦带是行书中又一重要笔法。一个字两笔之间有距离，不能连带甚至不能连丝作一笔处理，又要在运笔过程中连带起来顺势而行，只得用笔意萦带的办法使笔画与笔画之间取得联系。其具体办法有两种形式：一种即前面曾说过的萦带牵丝的实连。而这种萦带牵丝不同于线条粗的连笔，联系过程用提笔牵丝运动，如“是、苦、

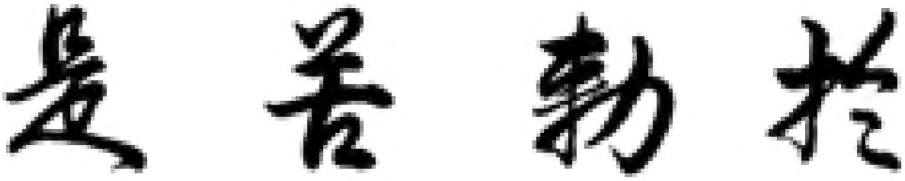


图11　行书笔画萦带牵丝字例

救、于”等字（图11），都是通过不同笔画之间用萦带牵丝的办法形成一笔完成。另一种是笔断意连。笔断意连在行书笔法中有普遍意义，更赋有艺术品格。书法艺术中笔画呼应是构成艺术的重要手段，如上下、左右、长短、轻重等等，都存在呼应的关系。呼应使笔画之间形成一种有节律韵味彼此联系的整体效果，因而具有更丰富更含蓄的艺术内容。笔断意连是在两个笔画之间前一笔画收笔和下一笔画的起笔，通过形态、笔势的示意，在人们意念中形成的联系和呼应。这是一种更高层次的艺术手段。如“以、水、能、谐”等字（图12），可见不同的笔画间的笔断意连。如果从更广泛意义上来理解，笔画之间的任何呼应和联系，都可以理解为笔断意连，如图13①“所”字两竖画的收笔间，也是一种意连；②“隆”字的竖画的右挑和右上“文”字的右捺回带，也是一种呼应；③“门”字左右两笔虽然是背势，但也是一种呼应，是通过起笔之势相呼应。形成这种呼应，不是人们凭空得来的意念，而是通

Green Apple Data Center

图12　行书笔断意连字例（一）①～④

过笔法所表现出来的笔画形态、笔势，在人们的意念中所造成的联想。

图13　行书笔断意连字例（二）①～③

在行草书中，用笔的断和连所形成的联系，是行草书中的重要笔法技巧。要追求行草书的艺术效果，就必须认真地研究这种技巧，细致观察和研究传统书法作品中的点画形态和表现这种形态的用笔细微之处。笔法的连和断，连笔似乎更能表现出线条的连绵不断的气势。而笔断意连则艺术上更为含蓄，在行书的整个笔法处理上，更具有普遍意义，对提高行书的艺术品位更有它的价值。

4. 连绵用笔

这里讲的连绵用笔，不仅讲一个字，也指字与字之间的萦带用笔。更接近草书的行草书，经常出现字与字之间的萦带运笔，以造成章法上的连绵不断的气势，犹如行云流水。在这种行草书中，一种是字体繁笔,但运笔连续,如王羲之《丧乱帖》中的“酷甚”“痛贯”(图14)。这种通过两字之间的连带笔法，形成两字间的气势贯通，有一种节奏韵味。“痛”字的起点和“贯”字的下两笔形成呼应，在整体上就有虚实的变化。“酷甚”两字因其上下“惟”“號”(号)两字距离相等,如无这两字间的连笔萦带，在章法上就显得松散了；连带以后，章法上贯通而又有变化。又一种是草体简笔的连笔萦带，如王羲之《频有哀祸帖》中“奈何”“省慰”等字。这种连笔萦带,则更有动感,更显示出连绵的气势(图15）。除这种两字间连笔萦带外，还有多字的连笔，从王羲之的行书手札中常见到这种情况。王献之以后更强化了这种多字的连笔萦带写法。如王献之《鹅群帖》（图16）、《十二月割至帖》（图17）中局部出现这种多字连笔萦带，固然是一种艺术处理手段，可以加强章法的跳跃和流动感，局部造成连绵的气势，但过多地使用多字连笔萦带，即会出现简单的重复，而简单的重复是令人厌烦的，是艺术中的忌讳，故运用时要很恰当，须与整幅作品协调统一。这种笔法似不宜多用，即便运用时，也应注意不要重复笔画形态，要有变化，并和整幅作品章法协调和谐。如米芾的《张季明帖》中的“气力复何如也”（图3），六字间均采用连笔，一气呵成。米芾尽量使用不同角度，变换着连笔的形态。

5. 超长笔法

在行书中，经常可以看到一种超长的竖笔和撇笔，如李邕的《云摩将军碑》中常见到的“神仙事”(图18),苏东坡《寒食帖》中的“湿苇”“衔纸”的中间竖画故意拉长(图19)。又如颜真卿的《江外帖》中的“耳”字长笔法(图20)。米芾《烝徒帖》中的“寂”“声”两字中的长笔(图21)。还有董其昌行书对联中的“声”字的长笔法（图22）。可见书法家常用这种超长笔法来变化布局，以白当黑，加重虚实变化。但是这种超长笔法在整幅作品中也不宜多用，用多了就显得重复，反而起相反的作用。所

Green Apple Data Center

图14

图15

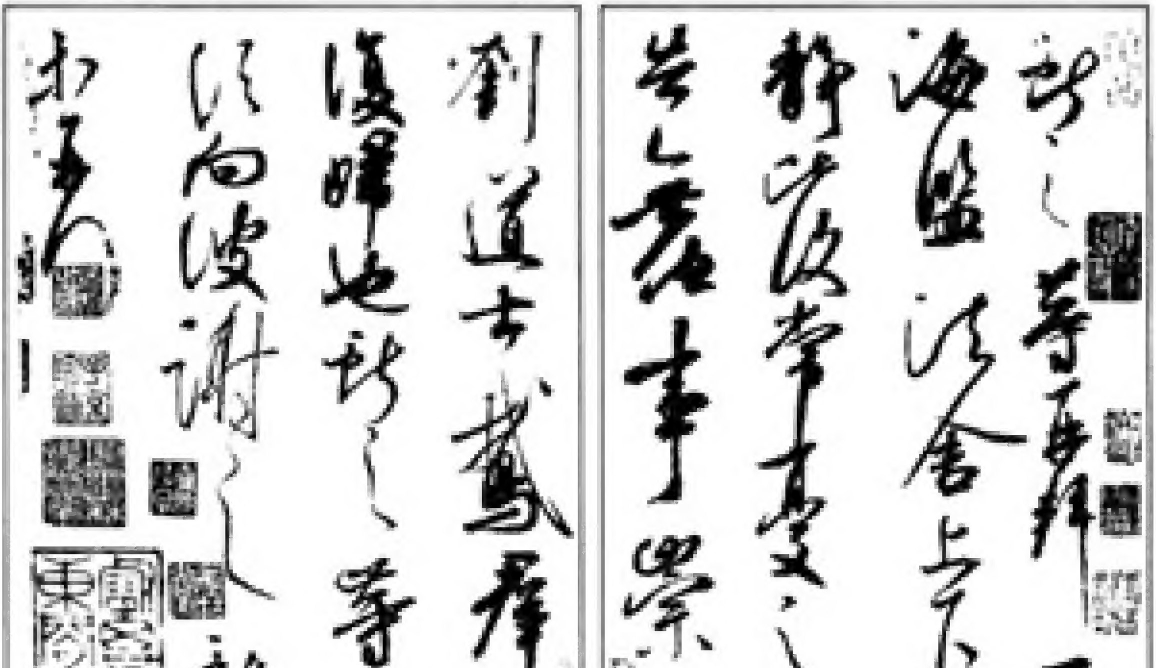


图16 王献之 鹅群帖

Green Apple Data Center

圖16

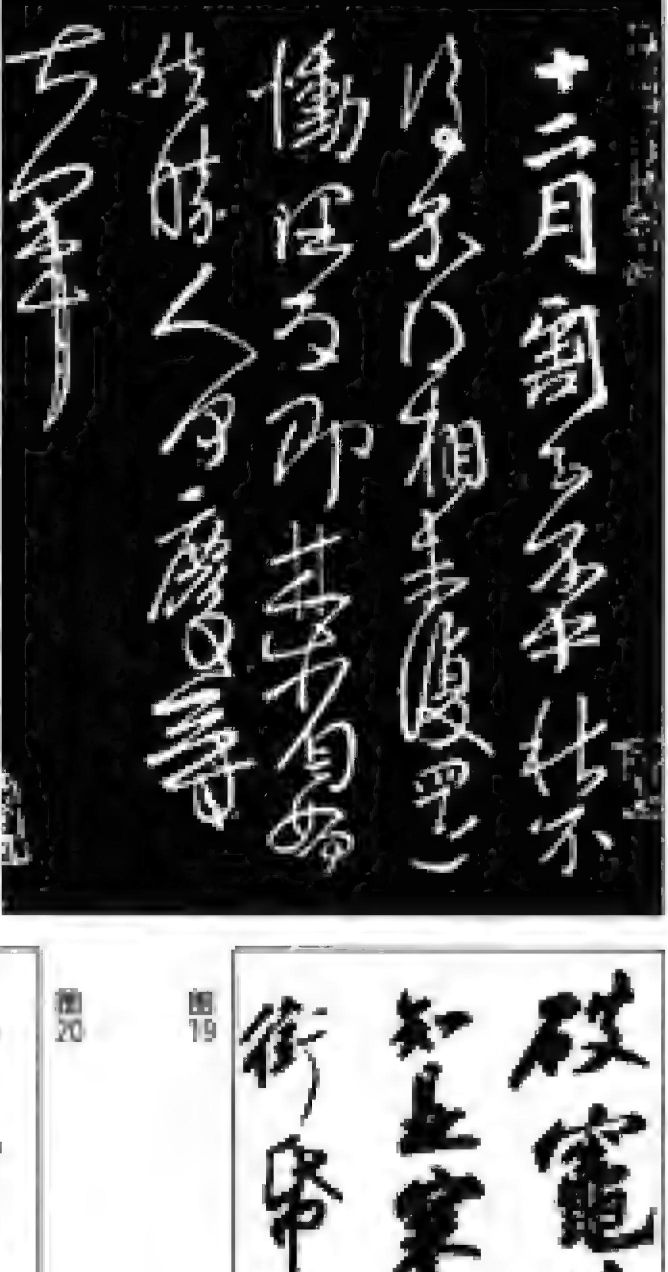


圖17　王獻之　十二月割至帖

圖19

圖20

圖21

以，要使用适当而有变化，只能偶尔出现，犹如画龙点睛。

当然，行书的笔法也是很丰富的，除以上所说明的几种笔法以外，还有如中锋、偏锋、露锋、藏锋、转笔等等，这些都属基本笔法，不仅行书中常使用，写其它书体也是常用的。

在写行草书当中，特别要注意的一个问题是行笔的速度，即行笔中的快慢迟速的关系问题。因为这个问题对于一幅作品的气韵、节奏、品位等都有极大的关联。行笔的快慢、迟速是辩证的关系，总是快和慢、迟和速存在转换，既不能一味的快速，也不能一味的迟慢，无论写一个字或写一幅作品，总是要快慢结合、迟速转换，才能有节奏、律动。一般讲，写点画时行笔速度要慢一些，写连带使转时行笔会快一些；接近楷体的字会慢一些，而接近草体的字会快一些。当然，行笔的快慢迟速是相对而言的，并不是绝对的，都是相比较而存在，也是提按运动过程，按下去时自然行笔要慢、迟一些，提起来运行时要快、捷一些，这当中是很细微的，需要很好体会，写出来才能自然。如王羲之的《快雪时晴帖》“羲之顿首。快雪时晴，佳想安善，未果为结力，不次。王羲之顿首。山阴张侯。”(图23)。其中连笔字如“之、顿首、善”等等，行笔速度较快。但从全篇看，似乎都是行楷书的繁体字，行笔速度较慢，实际上通过连笔和萦带、转笔等处理，不仅在章法上显得活跃，有节奏变化，并从中体现出行笔的速度，线条的流动，结字的活泼，表现出很高的艺术趣味。从全帖看是慢笔多，而实际上行笔较快，这是一种形似慢而运笔跳跃快速的写法。另外，如《丧乱帖》（图24，局部）都是行书笔法，连笔萦带多，看来似乎行笔速度较快，但实际上除了连带较多的字行笔速度较快外，大多数字通过起、收笔的点画，在较快速度使转中减低了行笔速度，这是一种似快而慢的写法。

以上例子说明，行笔的快慢疾迟都与字体结构有关系。但更主要的是善于运用笔法，掌握好快慢迟速的运笔节奏，这对提高行书的艺术性起着重大作用，故必须认真研究。

（三）行书的结构和章法

从结构说，楷书比较有自己固定的结构，草书的结构也有它的规则，行书因介于这两种书体之间，故其结体比较灵活。但是，行书也必然有它自己可遵循的规则和要求，掌握和理解它的规律特点并加以灵活运用，就会提高它的艺术品位。作者如何运用行书结构规律特点并在实践中善于处理，是如何进行艺术造型的问题。那么，行书的结构章法究竟有哪些应遵循的规则呢？行书的结构和章法的规则要求主要是：结体大小轻重要适当，长短纵横要合度，疏密黑白要相称，左右欹正相呼应，使之错落变化，气势贯通，协调统一，神定气足。下面具体地进行一些分析。

1. 大小、轻重适当

行书结体和楷书不同。楷书由各部分组成协调固定的结体，而行书则解散楷法，连笔简体，其大小、轻重搭配，要重新进行调整组合，否则稍不慎就会失去协调。以有偏旁的字为例，如“言”、“彳”、“糸”等偏旁，按楷书笔画较多，而行书则笔画大量简化，就和右边的结构产生轻重安排的问题。如“谢”“得”“缘”等字，简化以后左偏旁与右边轻重就失调了(图25①)，如果左边线条加粗重些即比较协调(图25②)。又如“丝”“经”“续”等字，偏旁简化以后，如果线条细轻，即失去协调(图26①)，如果加重偏旁线条，即比较协调(图26②)。纵势的字由上下几部分组成，如“争”“無”“葉”等字，上两部分笔画多，“争”字上部分为四笔，连笔后为两笔；“無”字上部分为七笔，连笔后为两笔；“葉”字上部分为四笔（按旧字形计），连笔后为三笔。如果用笔过轻就会头轻脚重，必须在下笔时适当加重，才和整体协调，并与下部分呼应（图27①、②）。一个字的局部笔画粗重轻细，字形加大缩小，纵势、横势，都要随机应变，以与全字结体、章法协调统一和相互呼应为目的。

图 24

图 23 王羲之 快雪时晴帖

图 22

① ②

图 25

① ②

图 26

① ②

图 27

行书的章法也要讲究大小轻重变化。由于连带减笔所引起结体的变化，上下字的结体大小轻重也要作适当的处理。如《圣教序》中的“悬诚而遂显”(图28),对“诚”“遂”两字笔画写得轻,且一个写得大，一个写得小，这都是书者考虑到由章法引起的需要，进行轻重处理，使之有节奏变化。又如图29《兰亭序》中“清惠风和畅”五个字;“惠”“和”两字显然有意写得小而轻一些,那是因“清、风、畅”三字都写得较长较大，这样就造成大小轻重变化。这种字的形体，线条的大小、轻重的变化处理，既要考虑字的自然结体的大小繁简，又要根据章法的需要，大小轻重的节奏变化要求，特别是随行书连笔减画以后的结体变化，加以精心的处理，使整个章法既有节奏变化，又能和谐一致，神韵饱满。

2.长短、纵横合度

行书不同于楷书严密结体所呈现出来的静态，而由于连笔减画引起的动感所带来的节律变化，故在章法上就要按照字形的自然结体，对纵势横势不同的结体，处理得纵横有度、错落有致，以提高节奏韵味。如《兰亭序》中的“或取诸怀抱”中的“取”字，按自然结体是既短又是横势，但王羲之在这里写成纵势（图30），把它拉长了。为什么要这么写呢？因为“取”上“或”字是纵侧左，而下一个字“诸”是横势,如果将“取”字再写成横势,就不甚协调,章法上也显得呆板了,故把“取”字写成纵势,就显得稳定协调而有变化了。

长短纵横、大小轻重都是相比较而存在的，有的对比强烈，有的对比平和，这是两种不同的格调。这与作品的性质和作者的个性、艺术追求有密切关联。一般讲，偏重实用而又端庄的，大小轻重、纵横长短对比要弱而缓和一些，格调较平稳，如欧阳询的《千字文》，陆柬之的《文赋》（图31，局部）等都是这类作品。如果作者要表现自己的情绪，而且性格较容易冲动，又有艺术气质，则易追求大小轻重、纵横长短对比起伏比较强烈的,如苏东坡的《寒食帖》,米芾的《苕溪诗帖》(图32,局部)。

大小轻重、纵横长短的处理又与章法上的虚实疏密有很大的关系，疏密虚实也是黑白的关系。“计白当黑”，即一字一行乃至整幅作品都要留有恰当的协调的空白。在黑白关系中，黑是结构线条的具体形象，是视觉可视可识的；而白则是无固定形的，其大小和形状是多变的，是随线条分割而成的。故黑色的线条是构成白色形块的分界线，空白的形状和大小是和线条的行笔与疏密相一致的。线条疏或细处，留白即大，即虚；相反，线条茂密粗重，留白即小，即实多。所以结体的纵横长短和大小轻重，都和黑白对比产生密切的关系。如果线条茂密，即显得拥挤，留白必少；线条过疏，留白必多，易显得宽松。故在整幅作品中，妥当地留白更为重要，它是整幅作品章法的“气眼”，空白留得恰好、协调,能提高作品的神韵氛围。如苏东坡《寒食帖》的“衔纸”(图19),超长的直笔,在粗重茂密的线条中，显得特别空灵。

3. 平整、错落协调

行书的平整、错落结构含有两重意思：一是个体字结构的平整、错落；二是章法结构的平整、错落。章法是由个体字组成的，个体字的结体平整，由个体字组成的章法自然是平整。我们说章法的平整，并不是说没有错落，只是以平整为主调，是平整中的错落。如赵孟頫的《后赤壁赋》（图33，局部）。同样的，由个体字错落变化组成的章法，自然也是错落有致。我们说章法的错落有致，也并不是说错落中就无平整，只是以错落为主，是错落中的平整，如张瑞图行书立轴（图34），傅山的条幅立轴（图35）。一般讲，平整结构注重全幅作品的内蕴情趣，而注重章法错落变化则偏重形式的艺术性、情感的发泄。这是不同结构造成不同的风格情趣，是因为作者的性情、艺术情趣、追求不同造成的。性情较平和与文化素质较高的，易追求平整而内含丰富的风格；性情豪爽赋有艺术感的，则易追求错落变化的风格情趣。平整结构要求创作主体具有高深的技法表现能力，高格调的审美能力和

图 31　陆柬之　文赋(局部)

图 30

图 29

图 28

图 32　米芾　苕溪诗帖(局部)

图 33

图 34

图 35

广博的文化修养。错落结构则要求创作主体应深懂艺术形式美的变化规律和表现技巧，并且具有较高的艺术品位。两者各有特色和难度。至于由这两大类结构变化出来的各种风格，自然很多，这就要看每个人的创造性和技巧了。

4.字距、行间得体

字距、行间空白的处理在行书作品中占有重要的位置，与作品的格调品位有很大的关系。虽然每个人都会根据自己的趣味、习惯来安排，但应该说也有它的规律。如王羲之的作品，一般说行间空白多于字间空白，行疏字密，如王羲之《奉橘帖》(图36,局部)等。另外如王献之、王珣、欧阳询、虞世南、陆柬之、颜真卿、苏轼、黄庭坚、米芾等，他们的作品也属这类。尽管他们之间的作品，字间或密一些，或疏一些，都有所不同，甚至个人不同作品也有所差异，但这种章法布局，能突出行间主体的风格。另外一种，字距和行间空白大致相等，如李邕、杨凝式、赵孟頫、米芾的部分作品，这种黑白间距，显得宽松、潇洒，疏疏落落，飘洒清雅，如杨凝式《韭花帖》(图37,局部),但是这种章法处理不好，会使人产生松散、稀疏之感。第三种是字距行间布局比较茂密，如张瑞图、何绍基、赵之谦等人的行书作品（图38，局部）。这种字距行间的布局，显得茂盛丰满，但也容易使人产生拥挤堵塞的感觉。

字距行间的空白处理，虽然大体上有这样三大类，但书法家在实践中，大多会按照自己平时的作品风格来处理。由于各种因素，经常也会有许多变化，在这幅作品中也许是行疏字距密，在另外的作品中，也许字距行间都很茂密，或都很疏落，如米芾就是这样的书法家。所以书法家完全可以根据自己的艺术趣味和风格要求，以及书写的习惯，灵活的处理。

5.形体、神韵兼备

字的结构和谋篇目的是追求形神统一，使形体能充分反映出神韵。行书的笔法、结体、章法是行书形式美的主要内容。作品的神韵是通过行书的形式美得以充分的表现。如果行书的形式不统一，是不能很好地表现出作品的风格和神韵的。所以要创作一幅形神完美的作品，必须要求形体、用笔、章法、风格四方面的统一。

第一，形体统一。此指字体、造型的统一。行书的字体应表现行书的特点，不能把篆体、隶体照搬进来。即使用楷体，也不能用严格意义的楷书，只能用楷书的繁体字，而用行书笔法，否则就不协调了。结体造型统一，是指行书结体或肥或瘦，或扁或长，或纵势或横势，或错落或平整，都要在主体统一下加以变化，对比也是一种艺术手段，但不可生硬，总之要在协调下求变化。

第二，用笔统一。即要在一幅作品中始终统一用行书笔法，而且要用一家笔法，做到笔法的一致性，一种格调。学行书者往往学过多家用笔，容易杂用，用得不好即会产生格调不统一。可以根据个人的喜好，或肥或瘦，或肥瘦兼顾，或方或圆，或方圆兼顾，或横势开拓，或纵笔凌厉，总要在一种笔法为主下求变化，笔法线条之间相互协调，和谐一致，有统一，有变化。

第三，章法统一。是指结体大小、虚实、纵横、平整、错落等方面，要在一幅作品中统一协调。当然统一并不是要求整齐划一，不是死板而无生气，而是说始终如一地前后协调变化，关键在善于处理协调和变化的关系，不可生硬，不可对比重复单调。

第四，风格统一。不是只单纯地指格式统一，条幅、对联、中堂、横幅等格式本身各有各的格式要求。这里主要指一幅作品的书风，即风格本身要统一。个人的书风都会因时间、地点、审美、临池时的情绪等因素起变化，书风都会不同。试观王羲之、王献之、李邕、杨凝式、米芾、赵孟頫等人的作品的风格，作品之间的风格往往有所不同。但是在一幅作品之中书风必须统一，不能一忽儿是颜真卿的《祭侄文稿》，一忽儿又是杨凝式的《韭花帖》，一忽儿又是米芾的《蜀素帖》，这就破坏了一幅作品风格的统一，成为不伦不类的东西。如果我们学习行书已有一定基础，必然临过许多家的若干帖，如

圖 36

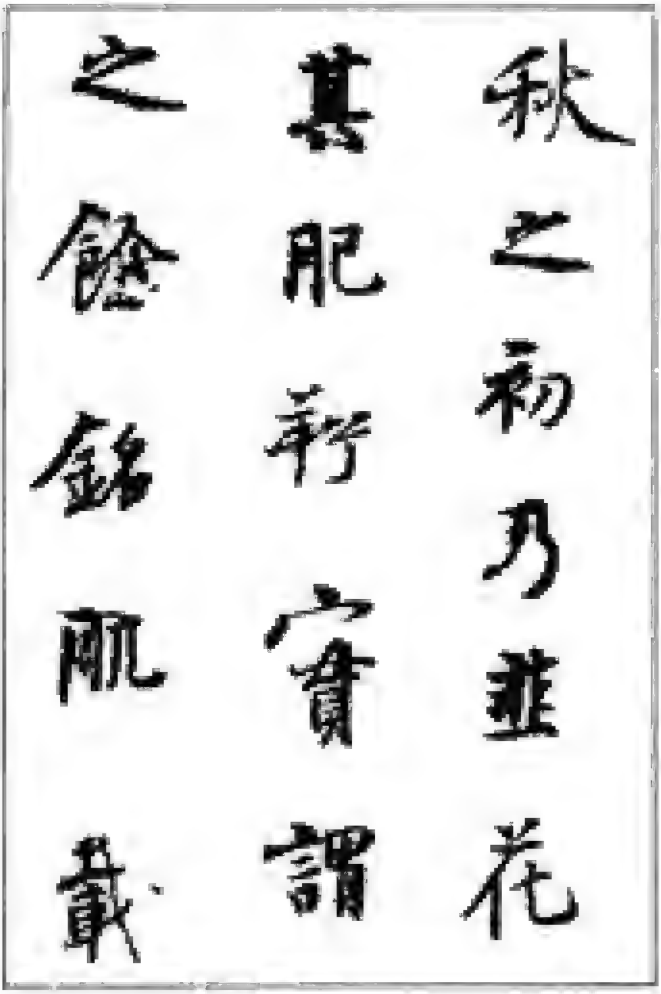


圖 37

圖 38

果不注意书风的统一，信手写来，夹杂进行，生硬搬弄，还以为是一种融合创新，就很难成为一幅成功的作品，这正破坏了书风的统一，成不了一幅风格神韵统一的完美作品，只是一种大杂烩。但是，这不妨碍多方面吸取，经过自己融合以后以我为主的风格。这种经过自己探索融合以后具有个性的风格，它是统一的，虽然还会出现前人的某些笔意，但与前种生硬照搬拼凑在一起是不同的。

形和神的统一不完全属于结体、笔法、章法等的技法问题，它也属于创作问题。技法功夫扎实是创作的首要条件，但不是唯一条件，创作还有其它修养和素质等问题。这里说形和神的统一，更多是从技法角度来说的。在学习行书过程中，都要注意学习技法，是为了如何更好地表现作品的格调和神韵，不是为技法而学习技法。要技法更好地表现作品的风格神韵，形体、笔法、章法就必须统一。比如在临摹中如何忠实于原帖的形体、笔法、章法的统一，不随意搀杂别家别的帖进去，也不能自以为是地加进个人的习惯写法等。搞习作时更要注意这方面的问题。如技法要融会贯通所学各家笔意长处，再融合消化成为自己所写的统一风格，是需要长期探索、认真研究才能做到的，难度很大，这里最重要的是要有悟性。所以学习技法过程，是不断开发自己悟性的过程，决不会是一蹴而就的。

二、行书的源流与沿革

(一)行书的起源

行书的起源问题，无权威的定论。历史上有归结为某个人创造之说，实际上未必是个人所能为的。只要根据已发现的实物和文献，用辩证唯物论的观点加以考察，就不难得出较为可信的科学结论。最初的行书，大约出现在西汉晚期和东汉初期，当时不仅已出现行书，且已有行书家。“行书”之名始见于西晋卫恒《四体书势》中“隶势”一节。文曰“魏有钟(繇)、胡(昭)二家，为行书法，俱学之刘德昇。”又有南朝羊欣《古来能书人名录》一文云，钟繇有三体“三曰行押书，相闻者也。”所谓“相闻者也”，是写信札的书体。又说卫瓘(西晋人)“采张芝法，以卫凯法参之，更为草稿，相闻书也。”钟繇、胡昭都是东汉末年三国魏时人，都善行书法，以刘德昇为宗，可惜他们两人都无行书作品传世。刘德昇其人，据唐代张怀瓘《书断》记载云：“德昇桓灵之时，以造行书擅名、虽以草创，亦丰赡妍美，风流婉约，独步当时。”又说“行书者，刘德昇所作也，即正书之小伪，务从简易，相间流行，故谓之行书。”刘德昇，约生活在公元147—189年前后，汉桓帝、灵帝期间，当时不仅已有行书，且有刘德昇这样为后代所宗的行书家，他的行书作品已达到“丰赡妍美，风流婉约”的高度。这已经不是一般实用意义上的初期行书，已具有较高艺术品位的行书。但张怀瓘说行书是刘德昇创造的观点，则不一定很科学。最早的行书，应是在实用中出现，是从民间开始的一种写法，如西汉末和东汉初的《居延汉简》（图39）中，那种既不是一笔一画写成的隶书，又不是章草书的书体，结体、写法的简便和点画的连带，已具有行书的特点。当书家和民间一道采用这种写法以后，经过他们的研究，提炼加工，行书这种书体就日渐成熟并艺术化了。这当然需要一定时日，大约经过一二百年。最初的阶段，这种书体并未完全确定下来，或称行书，或称稿书，或称行押书，或称相闻书，这些都是这种书体在不同场合实用而得的名词，或用在文件、文献的起草，或用在信札的书写上。当时还处在隶、楷、草体过渡期间，所以这种书体都夹杂着它们的笔意。或残留有隶书的结构，或者有初期的楷意，或者草法多一些。这就

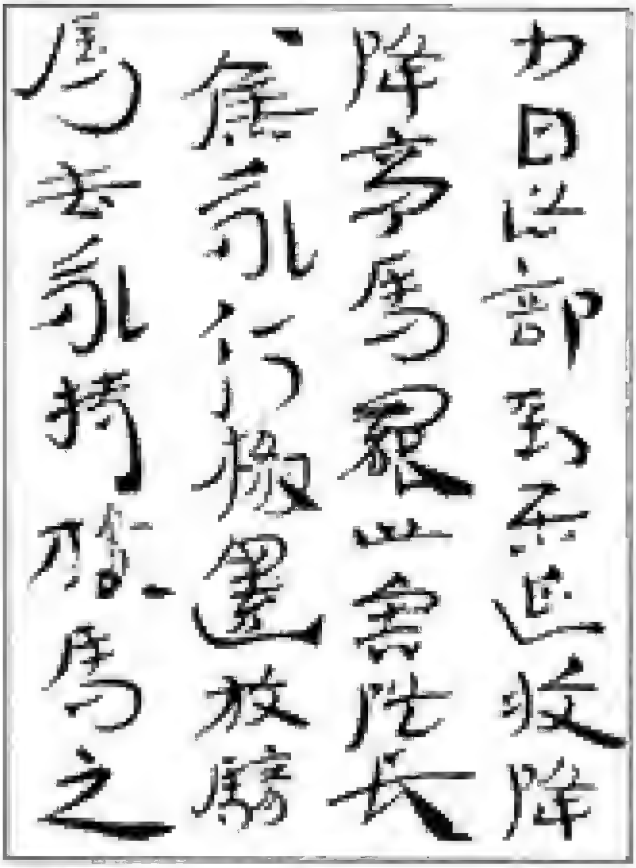


圖 39

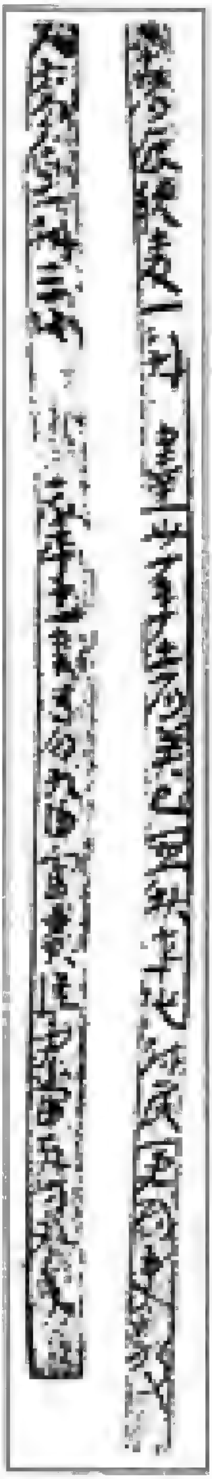


圖 40

圖 41

圖 42

说明，早期行书体是从实用产生的，是为了实用当中简便、省时省力出现的一种写法。

所以，早期出现的行书，并不像后来成熟时期的行书那样。西汉末到东汉期间，正是隶体向楷、草、行书过渡阶段，所以行书结体也带有这种特点。如东汉建武三十一年（公元55年）、永平十一年(公元68年)简(图40),永和二年简(公元137年)(图41),晋人书《李柏帖》(图42)。这些作品可说都是民间的初期行书实物，在这基础上，才能出现东晋以后王羲之等一代成熟的行书作品。

初期这种行书，结体和笔法带有过渡体的意味，风格上稚拙，而在写法上带有简便结体和章草连带的运笔，已具有行书的特点。但是说行书是在楷书基础上演变来的，这种说法可能不很贴切。从行书发展来说，楷、行书是同时从隶体蜕变出来的不同写法，在发展过程的初期即相互影响，而行书成熟却比楷书快，草书章草变为今草也比楷书快。从章草到今草大约到汉末、三国、西晋就已经成熟了，才有东晋以后高度成熟而艺术化了的行草书产生。那么，这种现象是怎样产生的呢？在隶书向楷书过渡中，虽然楷书比隶书写起来方便，去掉了波捺笔，没有了蚕头燕尾，但仍然要一笔一画地写；而行草书写起来随意，减画连笔，又有艺术气质，省力省时，不论民间的实用需要或书法家的艺术创作都喜爱书写，所以行草书比楷书发展得快、成熟得早就不难理解了。据书论文献记载，王献之曾向其父王羲之建议说：“古之章草，未能宏逸，今穷伪略之理，极草纵之致，不若稿行之间，于法往殊,大人宜改体。”(张怀瓘《书议》)也就是说,章草此体不尽逸意,不如运用简便结构的道理,吸取今草书放纵的写法，创造一种行草之间的书体。这种书体实际上就是行草书，可见行书更带草体的书体自东晋以后才进一步得到发展。这种书体更加流便飘逸，进一步摆脱了隶书、章草的影响，成为一种前无古法的新行草书，使东晋书法出现了高峰，成为后人学习的典范。

(二)行书的沿革

1. 东晋行书

东晋的行草书，以王羲之、王献之父子为代表。他们的成就代表了东晋书家群体。王羲之被誉为“书圣”这不是偶然的，他主要以行草书出名。从行书发展来说，王羲之属第三代，他自称他的行草书学钟繇、张芝，而钟的老师是刘德昇。行书到了第三代出现“书圣”王羲之，他的书法成就代表了一代书风。

王羲之的行书

王羲之留存下来的书迹是比较多的，大约有400余帖，前后发现墨迹摹本也将近30余件之多，但由他亲笔所书的手迹可说一件也没有。刻帖以宋刻《淳化阁帖》收集最多，十卷中之第六至第八卷为王羲之的行草书。后有《大观帖》，由《淳化阁帖》厘正而成，羲之作品也是第六至第八卷。这些作品真赝杂陈，似难考证，且辗转摹刻，精者也不多。摹本大多数是行书墨迹本，以《兰亭序》为代表，被称为“天下第一行书”。

关于《兰亭序》的真赝问题，在本世纪60年代虽引起一场大规模的辩论，尽管各方面都尽全力搜集各种文献资料加以论证，但是真是赝始终没有一个令人信服的结论。根据历史文献记载，唐太宗李世民喜爱王字，到处搜集王羲之墨迹，《兰亭序》归朝廷以后，李世民令冯承素、欧阳询等摹写，后来李世民死，《兰亭序》真迹也归葬乾陵。现存摹本有数种，传为冯承素摹写有“神龙”半玺的摹本为最好，被启功先生称为“下真迹一等”。这种传统的观点比疑为赝品者更能使人信服。虽然，至今也有人持怀疑的观点，但无足够令人信服的证据否定是唐摹本出自真迹，且尚有许多别的王氏摹本可证，特别是王珣的《伯远帖》真迹可证东晋时代行草书的高度水平。

传为王羲之行书墨迹的除《兰亭序》外,还有《姨母帖》、《平安、何如、奉橘帖》、《快雪时晴帖》、《丧乱帖》、《二谢帖》、《频有哀祸帖》、《孔侍中帖》、《省书增感帖》以及怀仁集王字《圣教序》等等。这些作品不可能全是后人伪造，虽然它们各有特色，但足证王羲之在继承前人的基础上，他的行书日趋完善，已形成结体、笔法一套规律。如起笔抢笔顺入，收笔上连下带；在结体上省笔变形，字与字之间上承下连，连丝或意连；章法错落平整，俯仰揖让，字距行间布白等等，都形成法度，形成一种流畅清雅、峻拔俊俏的格调神韵，成为后人学习行书的范帖。

《姨母帖》,唐摹纸本,藏辽宁博物馆(图43),六行四十二字。

帖云：

十一月十三日，羲之顿首顿首。顷遘姨母哀，哀痛摧剥，情不自胜，奈何奈何。因反惨塞，不次。王羲之顿首顿首。

此帖是《万岁通天帖》（又称《王氏一门书翰》）中的第一帖。“万岁通天”是唐武则天的年号。万岁通天二年（公元697年），王羲之的后裔王方庆向朝廷进王氏一门书翰十通，武则天十分重视，以真迹为底本，命人以钩填法摹后留存内府，原本仍归还王方庆。《姨母帖》钩摹精到，可称下真迹一等。摹本曾两次遭火灾：一是明朝时无锡华氏真赏斋失火；第二次是清朝乾隆年间乾清宫失火。但两次火灾此帖都被救出，现尚留有火灾痕迹，是幸存下的珍品。

《姨母帖》书法尚存八分书意趣。所谓八分书，是指隶书向楷书过渡时的早期楷书，取势横向方正，横画收笔时略带停顿，横平竖直，线条浑厚淳朴但不失典雅俊逸，虽距八分不远，但已是行书的法度，起笔抢笔入锋，收笔时上带下连，方圆并举，字势横拓，或左紧右舒，或右敛左放，时有使转连带，或连丝萦带，或笔断意连，风格淳厚，自然俊雅。

《快雪时晴帖》，纸本，现存台湾故宫博物院，四行二十八字。

帖文略(见图23)。

乾隆曾以《快雪时晴帖》、王献之《中秋帖》、王珣《伯远帖》命名为“三希”,藏处称“三希堂”,清代刻帖也命名为《三希堂法帖》。明代王稚登曾在跋语中说：“朱太傅所藏二王真迹共十四卷，惟右军《快雪》、大令《送梨》二帖乃是手墨，余皆双钩廓填耳。”王稚登认为《快雪时晴帖》是王羲之的真迹，但从墨迹现状看也是双钩摹本，钩线尚隐约可见，笔画周围界线整齐，不见笔毫毛碴。清高宗弘历称其“天下无双,古今鲜对。”又帖后跋云:“龙跳天门,虎卧凤阁。”此帖楷书成份多,线条流利秀美,下笔跳跃，起收笔稍有顿挫，笔断意连，更见萦带之笔。风格劲健，布局活泼，很见功力。

《平安、何如、奉橘帖》(图44),这原是三帖,现合在一卷,藏台湾故宫博物院。已有残损,分别为四行二十七字(八字损泐),三行二十八字(个别字有损泐),二行十二字(三字残泐)。

帖云：

此粗平安，修载来十余日，诸人近集存，想，明日当复，悉来，无由同增慨。

羲之白：不审审，尊体比复何如？迟复奉告。羲之中泠无赖，寻复白。羲之白。

奉橘三百枚。霜未降，未可多得。

三帖前隔水绫本上有宋徽宗瘦金体题签：“晋王羲之奉橘帖”，故《平安》、《何如》两帖应是后人移入。因《何如》一帖为首帖,故又称《何如帖》。后具“开皇十八年三月廿七日”,此为隋文帝年号(公元598年），估计《奉橘帖》在隋代为内府所藏。

三帖的书法，《平安帖》水平最高，笔墨酣畅，淋漓尽致，结体紧密，用笔灵动，点画淳厚稳实，使转则有姿态，被视为王氏行书典范之作。《何如帖》，笔墨收敛紧凑，线条单纯结实，用笔收放结合，点画中略有萦带。《奉橘帖》书风接近《平安帖》。

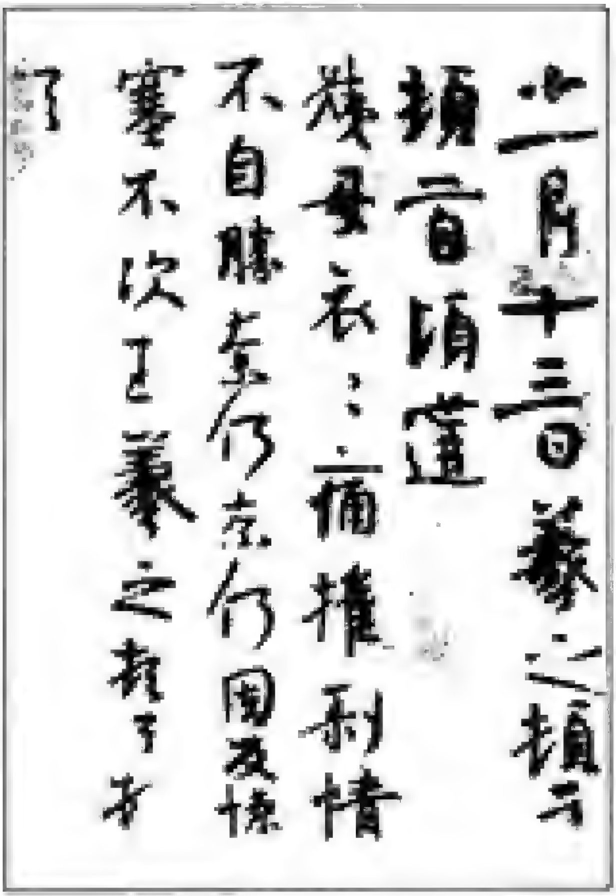


图43 王羲之 姨母帖

图44 王羲之 平安帖(平安、何如、奉橘三帖)

《孔侍中帖》（图45）、《频有哀祸帖》（图46），两帖合一纸上，唐时即流传日本。前帖六行四十二字，后帖三行二十字。摹本。

帖云：

九月十七日，羲之报：且因孔侍中信书，想必至。不知领军疾，复问。忧悬不能须臾忘心，故旨遣取消息。羲之报。

频有哀祸，悲摧切割。不能自胜，奈何奈何。省慰增感。

《孔侍中帖》，前三行笔法拘谨，用笔收敛，后三行则运笔随意，但整幅作品笔意紧缩，和《何如帖》接近。《频有哀祸帖》与前帖相反，放笔运营，流畅率意，疏落流便，颇有气势。许多字写得很精彩，如"悲、摧、奈何、省、慰"等字，结体减笔奇巧，运笔率意畅达，意趣横生。

《丧乱、二谢、得示帖》（图47①～③），本是三帖，书体也不甚相同，后人连在一起，唐时即传入日本，大约也是唐时纸摹本，勾摹精到。《丧乱帖》八行六十二字，《二谢帖》五行三十七字，《得示帖》四行三十二字。

帖云：

羲之顿首。丧乱之极，先墓再离荼毒，追惟酷甚，号慕摧绝，痛贯心肝，痛当奈何奈何。虽即修复，未获奔驰，哀毒益深，奈何奈何。临纸感哽，不知何言。羲之顿首顿首。

二谢面未。比面，迟咏良不弥静，羲之女爱再拜。想邵儿悉佳。前患者善，所送仪，当试寻省。左边剧。

得示，知足下犹未佳，耿耿。吾亦劣劣。明日出乃行，不欲触雾，故也。迟散。王羲之顿首。

《丧乱帖》全幅极为精彩，可和《兰亭序》相媲美，沉厚挺拔处胜过《兰亭序》，减笔连带之处更为洒脱清俊，线条挺劲厚健与流畅飘逸结合，形成静动的变化，繁体而用笔跳跃，有很高的艺术趣味。《二谢帖》运笔奔放草率，点画和使转之处对比鲜明，线条粗细悬殊。《得示帖》结体繁简结合，大小对比、线条静动、粗细变化如同一支乐曲，富有节奏变化。

《兰亭序》二十八行三百二十四字，故宫博物院藏有数种唐摹本（见附录一）。

帖云：

永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觞一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅。仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。夫人之相与，俯仰一世，或取诸怀抱，悟言一室之内；或因寄所托，放浪形骸之外。虽趣舍万殊，静躁不同，当其欣于所遇，暂得于己，快然自足，不知老之将至。及其所之既倦，情随事迁，感慨系之矣。向之所欣，俯仰之间，以为陈迹，犹不能不以之兴怀。况修短随化，终期于尽。古人云，死生亦大矣，岂不痛哉！每揽昔人兴感之由，若合一契，未尝不临文嗟悼，不能喻之于怀。固知一死生为虚诞，齐彭殇为妄作。后之视今，亦由今之视昔。悲夫！故列叙时人，录其所述。虽世殊事异，所以兴怀，其致一也。后之揽者，亦将有感于斯文。

《兰亭序》又称《禊帖》，王羲之任会稽（今浙江绍兴）内史时，于晋穆帝永和九年（公元353年）暮春三月三日，约孙统、孙绰、谢安、郗昙等四十一人，修祓禊之礼于山阴兰亭，饮酒作诗，王羲之亲自为之写序，故名《兰亭序》，是王羲之著名的书迹，在中国书法发展史上有着重要的地位和巨大的影响。历史上许多著名书法家都曾认真临摹过它，对他们书艺的成就起过作用。所以历史上任何一帖

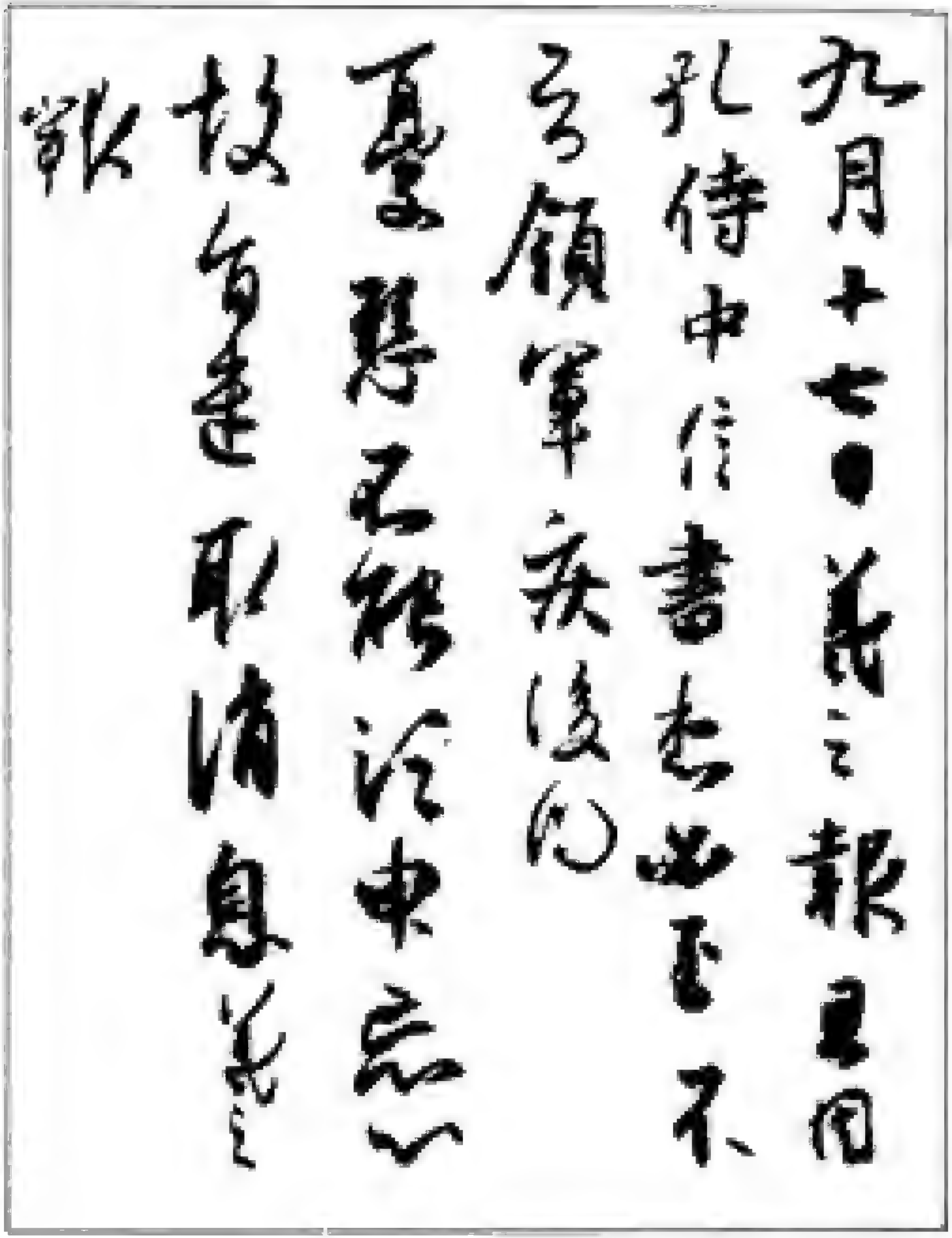
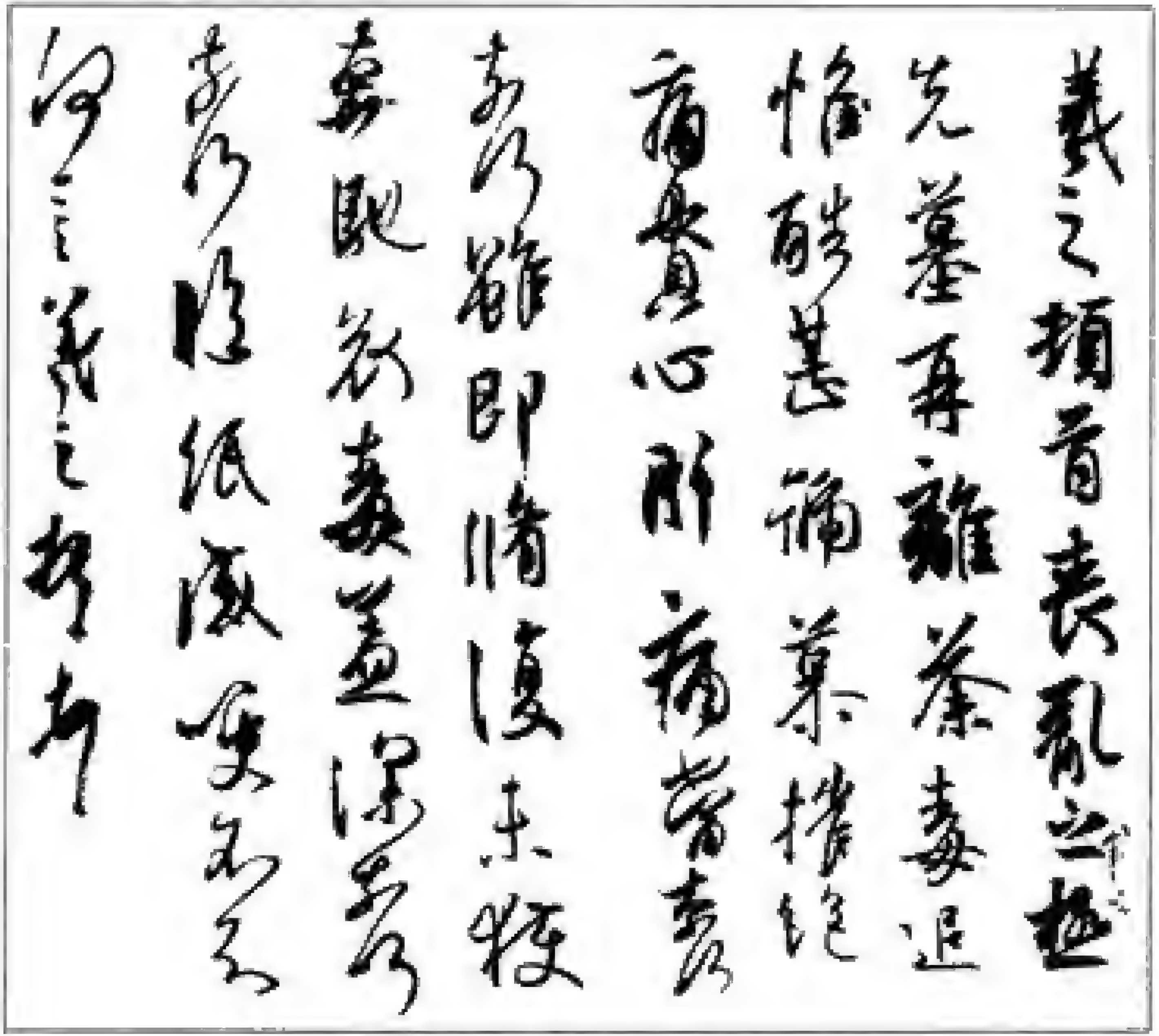
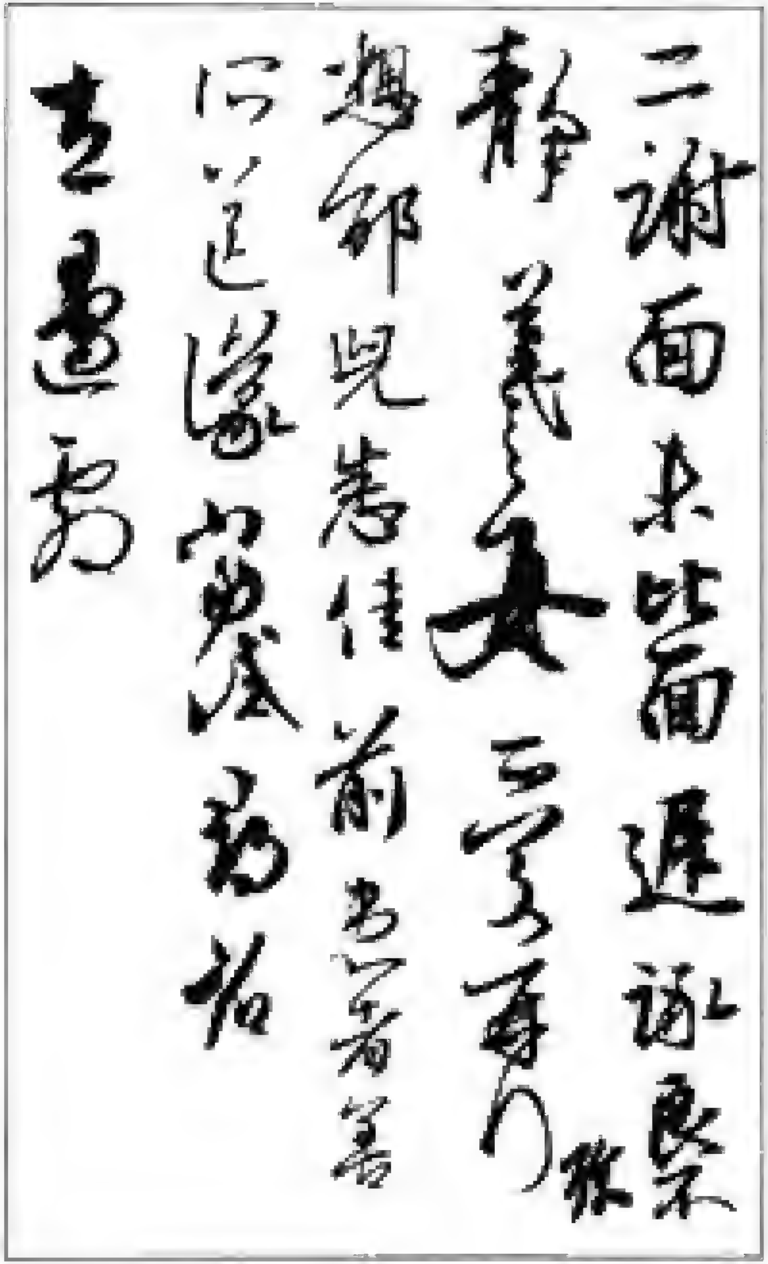


图45 王羲之 孔侍中帖

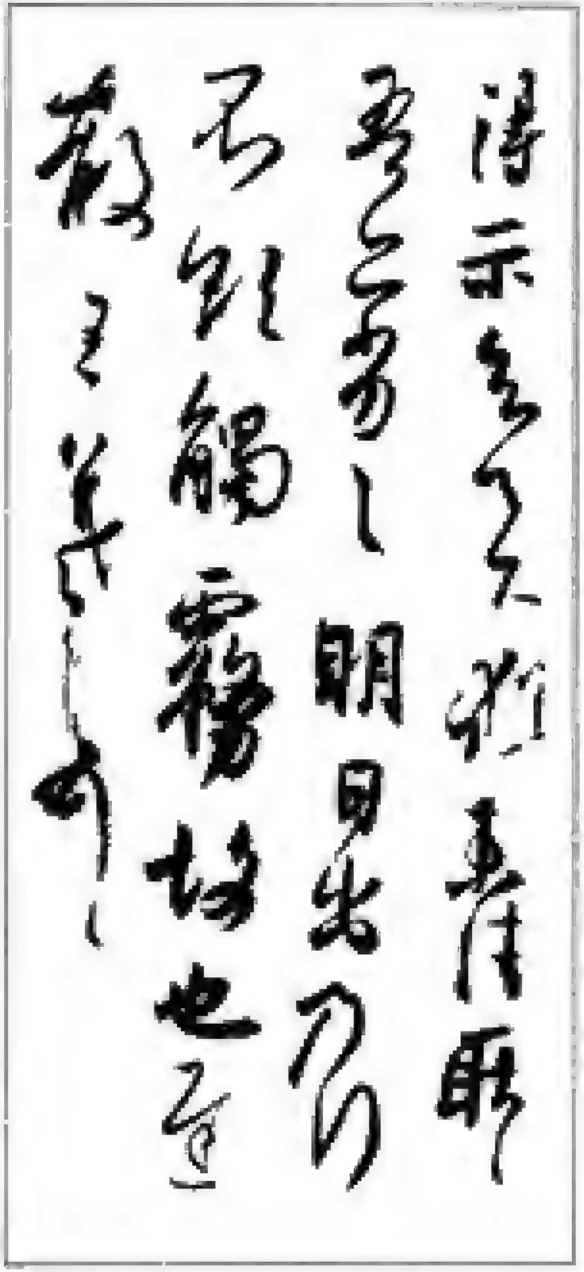
图46 王羲之 频有哀祸帖


羲之頓首喪亂之極
先墓再離荼毒追
惟酷甚號慕摧絕
痛貫心肝痛當奈何
奈何雖即修復未獲
奔馳哀毒益深奈何
奈何臨紙感哽不知何
言羲之頓首頓首

圖(1) 王羲之 喪亂帖



圖[illegible] 王羲之 二謝帖



圖[illegible] 王羲之 得示帖

都不可以和它比拟，它被历代书家视为瑰宝，自唐以来的摹本、刻帖及临本已无法统计。“太宗（李世民）于右军之书，特留睿赏。贞观初，下诏购求，殆尽遗，万机之暇，备加执玩，《兰亭》、《乐毅》尤闻宝重，尝令拓书人汤普彻拓《兰亭》，赐梁公房玄龄已下八人。普彻窃拓以出，故在外传之”。（唐武平一《徐氏法书记》，见《书法要录》卷三）。可见，在贞观年间，除所摹八人八本以外，尚有“窃拓”本流传朝廷以外的，还不知多少本。又唐何延之《兰亭记》称，李世民派萧翼从辩才手中赚得《兰亭序》以后，“帝命供奉拓书人赵模、韩道政、冯承素、诸葛贞等四人，各拓数本，以赐皇太子诸王近臣”。还有欧阳询、诸遂良的摹本，可见唐代所摹《兰亭序》数量之多了。现存传为冯承素所摹的“神龙本”（因帖前后纸边上有唐中宗年号“神龙”二字小半印而得名），原题是“唐摹兰亭”，到元代郭天锡跋称：“此定是唐太宗朝供奉拓书人直弘文馆冯承素等，奉圣旨于兰亭真迹上双勾所摹”。以后即误以为冯承素临本。启功先生称此本“笔法浓纤得体，流美甜润，迥非其他诸本所能及”（《丛稿》），系摹本中最精本。据传，唐时即已有石刻本，唐太宗得《兰亭》真迹以后，命欧阳询摹拓，并刻石于学士院，拓赐群臣，即传为现存故宫博物院的“定武本”。“定武”是地名（即今河北省定县一带），唐代《兰亭帖》刻石原在长安（现陕西西安）学士院，五代梁时移石于汴都（现河南省开封市），辽金时耶律德光破晋以后，携此石北去，德光病死途中，弃石于杀虎林，至宋庆历年间（公元1041～1048年）才发现，置于定州。唐时定州置有义武军，因“义”与宋太宗赵光义的“义”字重，为避讳而改“义”为“定”，此石遂称《定武兰亭》，或称《兰亭定武本》。据俞松《兰亭续考》、桑世昌《兰亭博议》等称，宋太宗时此石归薛道祖，道祖又照原石刊刻二石，故《定武兰亭》也有三本。

在谈《兰亭序》的书法艺术特色前，首先要确定摹本，因各种摹本都有所差异。赵孟頫认为：“古今言书者以右军为最善，评右军之书者以禊帖为最善，真迹既亡，其刻石者以定武为最善”。摹本以神龙本为最善。此两本不仅笔画肥瘦有所差别，《定武本》更为浑厚，但细微之处不及墨本有巧趣，并且某些字写法也有所不同，如二十二行“临文嗟悼”之“临”字，笔画写法不一样，等等。摹本前三行布局疏朗，字字端正，笔笔到家，精神饱满。四至九行章法渐密，字距、行间间隔相近，结体错落有致，笔法渐渐流利草率，自然流畅。此帖同字都各尽姿态，极少相同，如二十个“之”字，七个“以”字，七个“不”字等，都各有姿态，变化无穷，点画纤浓得体，疏密有致，自然生动，清俊飘逸。

《唐怀仁集晋右军将军王羲之书圣教序》，石刻拓本共三十行，约二千五百字左右（见附录二）。帖云：

大唐三藏圣教序。太宗文皇帝制。弘福寺沙门怀仁集。晋右将军王羲之书。

盖闻二仪有像，显覆载以含生。四时无形，潜寒暑以化物。是以窥天鉴地，庸愚皆识其端；明阴洞阳，贤哲罕穷其数。然而天地苞乎阴阳，而易识者，以其有像也；阴阳处乎天地，而难穷者，以其无形也。故知像显可征，虽愚不惑，形潜莫睹，在智犹迷，况乎佛道崇虚。乘幽控寂，弘济万品，典御十方，举威灵而无上，抑神力而无下 大之，则弥于宇宙 细之，则摄于豪厘。无灭无生，历千劫而不古；若隐若显，运百福而长今。妙道凝玄，遵之莫知其际；法流湛寂，挹之莫测其源。故知蠢蠢凡愚，区区庸鄙，投其旨趣能无疑或者哉。然则，大教之兴，基乎西土，腾汉庭而皎梦，照东域而流慈。昔者分形分迹之时，言未驰而成化。当常现常之世，民仰德而知遵。及乎晦影归真，迁仪越世，金容掩色，不镜三千之光；丽象开图，空端四八之相。于是微言广被，拯含类于三途，遗训遐宣，导群生于十地。然而，真教难仰，莫能一其旨归；曲学易遵，耶正于焉纷纠。所以空有之论，或习俗而是，非大小之乘，乍讼时而隆替。有玄奘法师者，法门之领袖也。幼怀贞敏，早悟三空之心；长契神情，先苞四忍之行。松风水月，未足比其清华；仙露明珠，讵能方其朗润。故以智通无累，神测未形，超六尘而迥

出，只千古而无对。凝心内境，悲正法之陵迟；栖虑玄门，慨深文之讹谬。思欲分条析理，广彼前闻。截伪续真，开兹后学。是以翘心净土，法游西域，乘危远迈，杖策孤征。积雪晨飞，途间失地，惊砂夕起，空外迷天。万里山川，拨烟霞而进影；百重寒暑，蹑霜雨而前踪。诚重劳轻，求深愿达；周游西宇，十有七年。穷历道邦，询求正教。双林八水，味道餐风，鹿苑鹫峰，瞻奇仰异。承至言于先圣，受真教于上贤。探赜妙门，精穷奥业。一乘五律之道，驰骤于心田；八藏三箧之文，波涛于口海。爰自所历之国，总将三藏要文凡六百五十七部，译布中夏，宣扬胜业。引慈云于西极，注法雨于东垂。圣教缺而复全，苍生罪而还福。湿火宅之干焰，共拔迷途；朗爱水之昏波，同臻彼岸。是知恶因业坠，善以缘升。升坠之端，惟人所托，譬夫桂生高岭，云露方得泫其花，莲出渌波，飞尘不能污其叶。非莲性自洁，而桂质本贞。良由所附者高，则微物不能累，所凭者净，则浊类不能沾。夫以卉木无知，犹资善而成善，况乎人伦有识，不缘庆而求庆，方冀兹经流施，将日月而无穷。斯福遐敷，与乾坤而永大。朕才谢珪璋，言惭博达，至于内典，尤所未闲。昨制序文，深为鄙拙，唯恐秽翰墨于金简，标凡砾于珠林。忽得来书，谬承褒赞，循躬省虑，弥益厚颜，善不足称，空劳致谢。

皇帝在春宫述三藏圣记。夫显扬正教，非智无以广其文；崇阐微言，非贤莫能定其旨。盖真如圣教者，诸法之玄宗，众经之轨躅也。综括宏远，奥旨遐深，极空有之精微，体生灭之机要。词茂道旷，寻之者不究其源；文显义幽，履之者莫测其际。故知圣慈所被，业无善而不臻，妙化所敷，缘无恶而不剪。开法网之纲纪，弘六度之正教，拯群有之涂炭，启三藏之秘扃。是以名无翼而长飞，道无根而永固。道名流庆，历遂古而镇常，赴感应身，经尘劫而不朽。晨钟夕梵，交二音于鹫峰；慧日法流，转双轮于鹿苑。排空宝盖，接翔云而共飞；庄野春林，与天花而合彩。伏惟皇帝陛下，上玄资福，垂拱而治八荒；德被黔黎，敛衽而朝万国。恩加朽骨，石室归贝叶之文；泽及昆虫，金匮流梵说之偈。遂使阿耨达水通神，甸之八川；耆阇崛山，接嵩华之翠岭，窃以法性凝寂，靡归心而不通；智地玄奥，感恳诚而遂显。岂谓重昏之夜，烛慧炬之光。火宅之朝，降法雨之泽。于是百川异流，同会于海；万区分义，总成乎实。岂与汤武校其优劣，尧舜比其圣德者哉！玄奘法师者，夙怀聪令，立志夷简。神清龆龀之年，体拔浮华之世。凝情定室，匿迹幽岩；栖息三禅，巡游十地。超六尘之境，独步迦维；会一乘之旨，随机化物。以中华之无质，寻印度之真文。远涉恒河，终期满字；频登雪岭，更获半珠。问道法还，十有七载；备通释典，利物为心。以贞观十九年二月六日，奉敕于弘福寺翻译圣教要文，凡六百五十七部。引大海之法流，洗尘劳而不竭。传智灯之长焰，皎幽暗而恒明。自非久植胜缘，何以显扬斯旨。所谓法相常住，齐三光之明；我皇福臻，同二仪之固。伏见御制众经论序，照古腾今，理含金石之声，文抱风云之润。治，辄以轻尘足岳，坠露添流，略举大纲，以为斯记。治，素无才学，性不聪敏。内典诸文，殊未观揽，所作论序，鄙拙尤繁。忽见来书，褒扬赞述，抚躬自省，惭悚交并，劳师等远臻，深以为愧。贞观廿二年八月三日，内。

般若波罗蜜多心经。沙门玄奘奉诏译。

观自在菩萨，行深般若波罗蜜多时，照见五蕴皆空，度一切苦厄，舍利子，色不异空，空不异色，色即是空，空即是色，受、想、行、识，亦复如是。舍利子，是诸法空相，不生不灭，不垢不净，不增不减，是故空中无色，无受、想、行、识，无眼、耳、鼻、舌、身、意，无色、声、香、味、触、法，无眼界，乃至无意识界，无无明，亦无无明尽，乃至无老死，亦无老死尽，无苦，集、灭、道，无智亦无得。以无所得，故菩提萨埵依，般若波罗蜜多，故心无挂碍，无挂碍，故无有恐怖，远离颠倒梦想，究竟涅槃，三世诸佛，依般若波罗蜜多，故得阿耨多罗三藐三菩

提，故知般若波罗蜜多是大神咒，是大明咒，是无上咒，是无等等咒，能除一切苦，真实不虚，故说般若波罗蜜多咒，即说咒曰：揭谛揭谛，般罗揭谛，般罗僧揭谛，菩提莎婆呵，般若多心经。

太子太傅尚书左仆射燕国公于志宁，中书令南阳县开国男来济，礼部尚书高阳县开国男许敬宗，守黄门侍郎兼左庶子薛元超，守中书侍郎兼右庶子李义府等奉敕润色。咸亨三年十二月八日，京城法侣建立，文林郎诸葛神力勒石，武骑尉朱静藏镌字。

唐太宗李世民推崇王羲之书法，臣民不仅只因为右军书法高超，也自然有迎合朝廷的成份，故唐初王字影响很大。弘福寺僧怀仁花了二十四年心血搜集王字，集成《圣教序》。其中如“会”、“群”、“林”“斯”“是”“为”“时”等字,都取自神龙本《兰亭序》等帖中。《圣教序》内容包括李世民为唐僧玄奘译文所作的序和敕文，太子李治的记和答笺，最后是般若波罗蜜多心经。这样洋洋二千五百言左右的巨制，不论结体的安排或章法的错落虚实变化，都能行气贯通，变化有序，保持了王羲之书法神韵，这就很不容易了。说明怀仁对书法艺术也是有极好的眼力和水平的。

《圣教序》在集字过程中，十分注意结体近楷和近草之间、笔画轻细和粗重之间、体势外拓和内敛之间的交错安排，还注意到上字的收笔和下字起笔间意连笔断，故能错落有致，轻重协调，动静结合，气通势顺，节律鲜明，平整而有变化，气韵生动，雅逸清俊。可见其在选择字体当中下了很大的功夫，成为学行书者比较标准的范本。如果能熟练掌握《圣教序》的书法，就为写好行书打下扎实的基础。

王献之的行书

王献之（公元344～386年）字子敬，小字官奴，是王羲之的第七子，是七子中书法最有名的。官至中书令，人称“王大令”。子敬生长在书家群体的环境中，又加上才华过人，故对书艺极其精通，从小即有自己的见解。梁代庾肩吾称他“早念天骨”。他学书不限家法，擅长行草，从他的《洛神赋》十三行看，他的楷书也极有功力，写得很精彩，虽是寸楷，但有“寻丈”的气势。他的行草书加强连笔，唐张怀瓘说他最理解“一笔书”，能纵情书写，故线条流畅飞动，放肆豪迈，媚趣过其父。存世墨迹行书《鸭头丸帖》,此帖为绢本(现藏上海博物馆),二行十五字(图48)。

帖云：

鸭头丸故不佳，明当必集，当与君相见。

此帖虽无具名，但宋以后流传有序，其书风与历代评论也较为一致。羊欣说他的“笔迹流怿，婉转妍媚。”由于是绢本，故墨浮表面未能深进去。有人说它属草书，但结字大多是繁体，行草相间，故有人也称行书，只是用笔连续，体势连绵，多用笔锋着绢，起落皆无痕迹，媚巧有趣。《淳化阁帖》收子敬书九、十两卷。

《中秋帖》,纸本,传为献之书,三行二十二字(图49)。

帖云：

中秋不复不得相还为即甚省如何然胜人何庆等大军。

《中秋帖》传说为米芾所临,很有可能。此帖与《十二月帖》多数字相同。《十二月帖》云“:十二月割至不?中秋,不复不得相。未复还,恸理为即甚,省如何?然胜人何庆等大军。”《中秋帖》文辞不通,显系和临写时脱落有关。据董其昌考证,《十二月帖》与《淳化阁帖》中《庆至帖》(又称《庆等帖》)为同一帖。从书风看，都是连笔萦带，气势连绵，结体多数减笔，也属行书的范畴，有人也称其为草书。此帖笔墨浓重，气势雄强，不失为行书中一种风格。

《地黄汤帖》,也名《新妇服地黄汤帖》,六行四十四字(图50,局部)。

图 48　王献之　鸭头丸帖

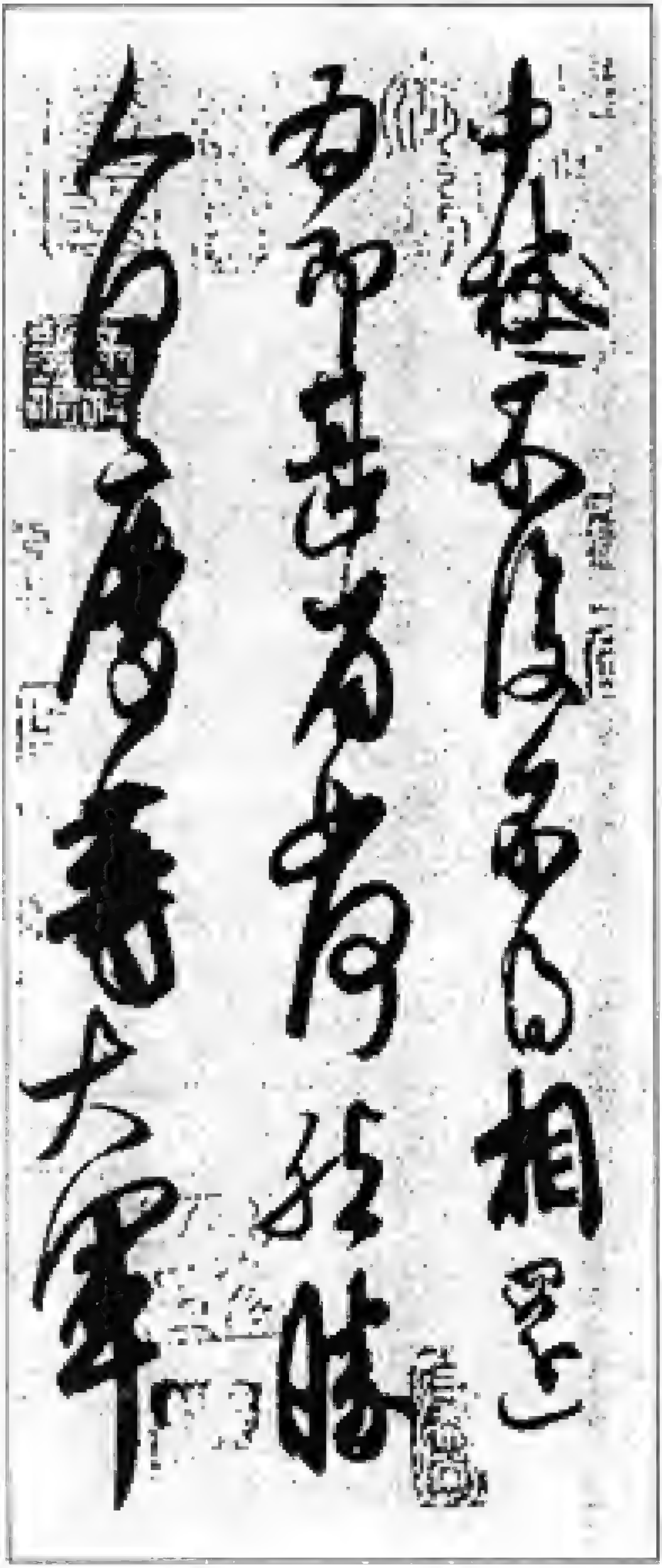


图 49　王献之　中秋帖

帖云：

新妇服地黄汤来，似减。眠食尚未佳，忧悬不去心。君等前所论事，想必及。谢生未还，可(何)尔。进退不可解，吾常书问也。

此帖是王献之帖中属于较标准的行书，结体严谨，使转萦带极有法度，是学行书的优秀范帖。

《授衣帖》，刻帖本，十二行一百字(图51)。

帖云：

献之死罪，授衣。诸感悲情，伏惟哀慕兼恸，痛毒难居。见徐镌并使君书，承比极胜。但承此凶问，当复大顿耳。比日忧驰，无复意。不审尊体之何？脚及耳痛气，得此哀号，何如先大恶时。灸创特不堪此，不乃为患，眠食几许。使君今地实难为识，然所以为识，政在此耳！

《授衣帖》为《淳化阁帖》中一帖，也十分精彩，结字严谨而运笔飞动，线条动感极强，气势恢宏，使转流畅，偶尔插入近楷结体，更显动静结合，极富变化。与《地黄汤帖》相比，此帖较奔放外展，或向纵势，或向横拓，或收缩，或拓展，或侧左，或侧右，不仅结体极有姿态，且神韵外扬，自然生动，气势万千。如有一定行书基础以后，再学此帖，当能吸取拓展和恢宏气势。但如基础不甚扎实，似可先不学此帖。

王珣的行书

王珣（公元350～401年），字元琳，小字法护，王导之孙，王洽之子，与弟王珉同有书名。官至尚书令，有《伯远帖》传世。东晋真迹见世的只此一件，故被乾隆定为“三希”之一。

《伯远帖》，纸质，五行四十七字，现存故宫博物院(图52)。

帖云：

珣顿首顿首。伯远胜业情期，群从之宝。自以羸患，志在优游。始获此出，意不剋申。分别如昨，永为畴古，远隔岭峤，不相瞻临。

此帖墨色犹新，笔毫锋棱俱在，结体弛张随意，左右顾盼，上下揖让，洒脱飘逸，自由奔放，豪迈中不失清雅，方劲中使转流畅。如果没有坚实的行书功底，最好不要先学此帖，以免易得飘浮之弊。

2. 南朝行书

南朝宋、齐、梁、陈，一脉相承东晋书风。宋文帝刘裕、梁武帝萧衍都喜欢书法，并尊崇“二王”。特别到宋、齐之时，子敬书盛行，书名盖过钟繇、王羲之。南朝的书风是东晋书风的延续。但南朝诸家留下真迹极少，大多是刻帖本，主要收集在《淳化阁帖》等丛帖中。

羊欣的行书

羊欣（公元370～442年），南朝宋书法家，字敬元，官至中散大夫、义兴太守，亲得献之师授，时有“买王得羊，不失所望”之谚，可见两人书风很接近。其书未跳出子敬书之范畴，有“婢作夫人”之诮。《淳化阁帖》卷二有《暮春帖》一件(图53)。

《暮春帖》，刻帖本，七行六十九字。

帖云：

三月六日欣顿首。暮春感摧，切割不能自胜，当奈何奈何。得去六日告，深慰，足下复何如，脚中日胜也。吾日弊难复，令自顾忧叹，情想转积，执笔增惋，足下保爱，生欲何言。羊欣顿首。

此帖结体紧密，杂有楷行、行草结体，也有少数草体杂进去，形成一种形体上丰富变化的组合。有时还显得过于生硬，运笔时点画笔笔到家，使转也甚为流畅。然而线条纤弱，缺少子敬那种豪爽气

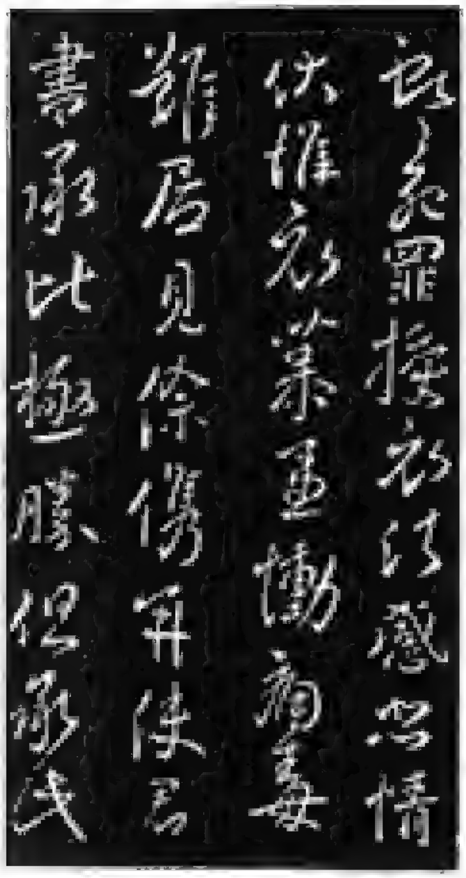


圖51　王献之　授衣帖

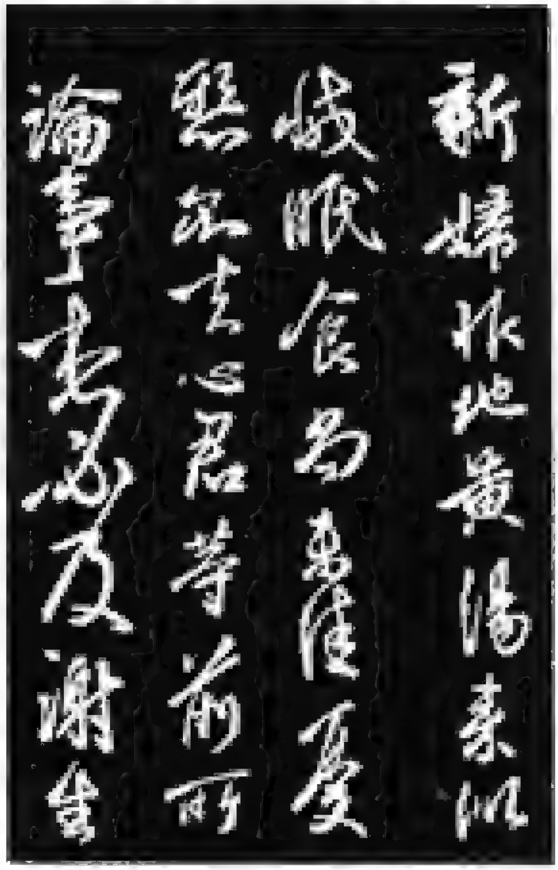


圖50　王羲之　地黃湯帖（局部）

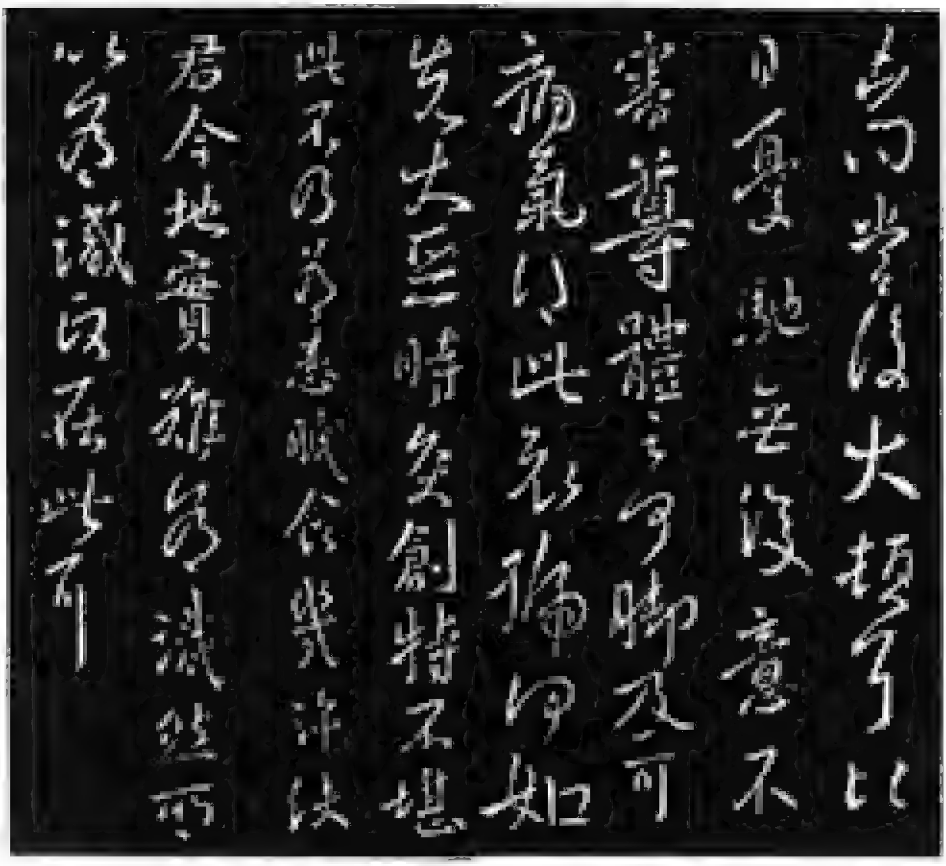


圖52 王珣 伯遠帖

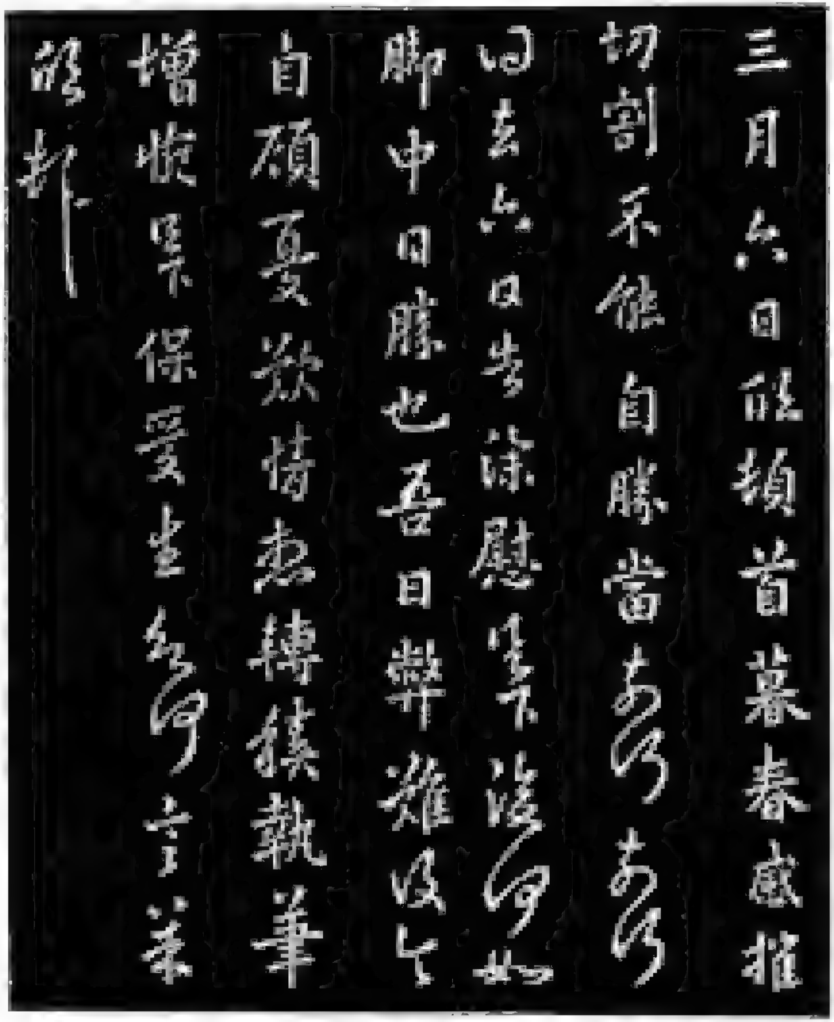


圖53 羊欣 暮春帖

势，如同小家碧玉，虽然雅致，却是小巧，与“婢作夫人”的评论很一致。习者若能吸取其文雅之气，也能改变自己粗俗之弊。

王僧虔的行书

王僧虔（公元426～485年），南朝齐书法家，官至侍中。时宋武帝刘裕擅书名，僧虔不敢露其能，常用拙笔写字。僧虔还善书论，有《论书》二篇、《笔意赞》一篇，颇有见解。窦臮《述书赋》称其书法云：“僧虔则密致丰富，得能失刚。鼓怒骏爽，阻圆任强。然而神高气全，耿介锋芒。发卷伸纸，满目辉光。才行兼而双绝，名实副而特彰。如运筹决胜，威震殊方。”《淳化阁帖》中留有《刘伯宠帖》、《谢宪帖》，《万岁通天帖》中有《王琰帖》传世。

《王琰帖》，纸本墨书，四行三十三字，无具名，唐摹本（图54）。

帖云：

太子舍人王琰，牒在职三载，家贫，仰希江郢所统小郡。谨牒。

七月廿四日，臣王僧虔启。

此帖是唐双钩摹本，透过摹本可以看出原帖的用笔、结体很精彩。用笔能墨濡笔肚，铺毫而进，重按轻运，藏锋露锋，笔笔饱满，粗细线条都能浑厚劲挺。结体横拓，洒脱豪迈。

王慈、王志的行书

王慈，僧虔子，字伯宝，官至东海太守、侍中。慈与堂弟王俭一起，从小即研究书法。慈弟王志小慈九岁，字次道，专长草隶，似比其兄更有才华。窦臮《述书赋》称他们兄弟云：“伯宝、次道，并资义训。兄则杂而外兼，禀家君于己分。弟则纤薄无滞，过庭益俊，并能宽闲墨妙，逸速毫奋”。他们书法都受家法之传，但各有超越。王慈笔势雄强，纵横奇姿。王志则专长隶草，纤劲豪放，异态奇形。王慈有墨迹《桂阳帖》、《尊体帖》，王志有《雨气帖》传世。

王慈《桂阳帖》，纸本，唐代双钩摹本，五行三十字（图55）。

帖云：

也郭桂阳已主将甲，大精。唯王临庆军，高小不称耳，以痛告公军耶，秋冬不复。

此帖是传世唐摹本，钩线尚隐约可见，墨色浓淡枯润，都能自如。帖的内容不全，可能唐摹时即失落部分。《桂阳帖》的书法，结体纵横奇肆，用笔狂放不羁，任意使转而不出法度，藏锋露锋，方笔圆笔，自然结合。按则铺毫奋进，浑厚而不失姿致；提则纤劲有力，如火筋划灰，气势豪迈。

王志《雨气帖》，唐摹本，六行卅七字（图56）。

帖云：

一日无申，只有正东雨气方昏，卿告深慰。吾夜来患喉痛，情一何强，晚尝故造迟，叙谈惟反，乃月。

《雨气帖》和《桂阳帖》似同时双钩临摹，纸质较光滑，墨浮纸面，结体奇肆，运笔峻逸，粗细悬殊，章法错落，笔画肆意，入笔方挺，转折出锋，敢按敢提，按时入笔深而笔画厚重，提时利用笔锋使转，线条遒劲，弹性极强。笔势雄强险劲，布白疏落，有异于一般行距布局。他比王慈行书结体严谨，故奇肆中而有法度。

3．唐朝行书

唐代是书法繁荣发展的朝代。从行书说，宋《宣和书谱》列晋至宋五十八人，唐代即占二十八人，有些以楷书著名盖过行书的书家尚未计算在内。唐代以楷书闻名于世，但行书成就也极为可观。唐初四大家的行书都是很有成就的。到盛唐时的李邕，更以行书著称于世，并继李世民以行书入碑。以后颜真卿的《祭侄文稿》，被世间称为继王羲之《兰亭序》为天下第二行书。晚唐李白、杜牧、林藻、苏

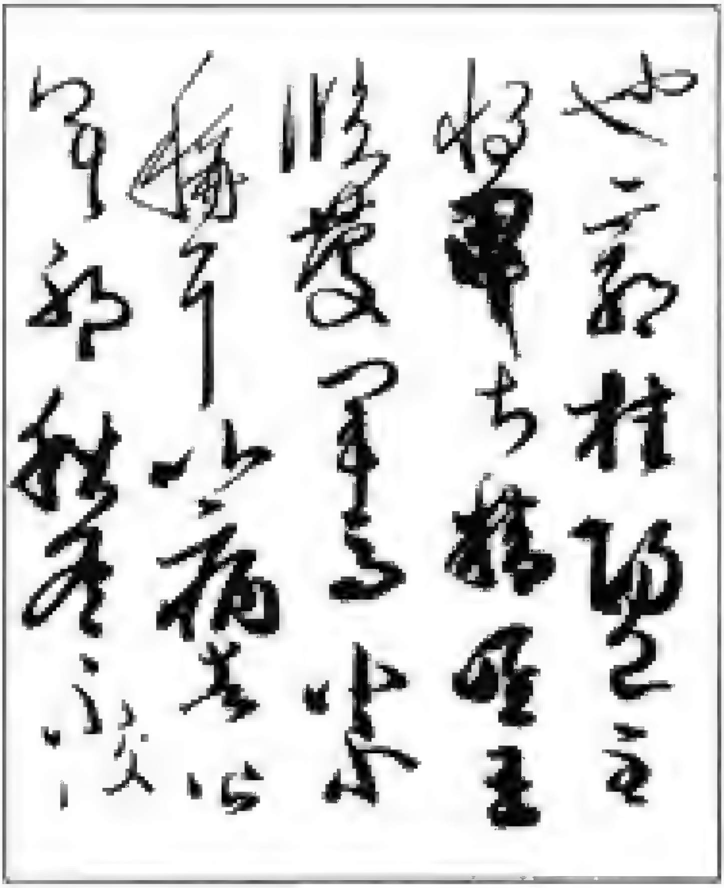


图 55 王慈 桂阳帖

图 54 王僧虔 王琰帖

图 56 王志 闷气帖

灵芝、释怀仁等等，都被《宣和书谱》入为行书家之列。

唐初书风受东晋书风的影响。唐太宗李世民视南朝书法为正宗，尊王羲之的书法。自陈、隋以来“二王”书法兼掩南北的局面，到了唐初由于唐太宗李世民的提倡，其影响更占主导地位。“二王”都长行草书，而留存下来的书迹也多翰札。欧阳修在《题王献之法帖跋》中说：“其事率皆吊哀候病，叙暌晴，通讯问，施于家人朋友之间，不过数行而已”。李世民身体力行学王字，虽然自称学得不佳，转学虞世南，但他以行书入碑，写了《温泉铭》和《晋祠铭》，开创了行书入碑的先例，这无形也是一种提倡。上有所好，下必效焉，才有怀仁集王字《圣教序》之举。故唐代初期的书风，不管个人风格有多少差异和创造，但万变不离其宗，无论在技法和神韵方面总不出“二王”书风的范畴。到了唐玄宗李隆基开元、天宝年间，颜真卿的出现才突破了唐初“二王”的书风影响，从篆、隶中吸取技法，运用到楷行书中，创造了浑厚雄强的书风，“纳古法于新意之中，生新法于古意之外，陶铸万象，隐括众长”（近人马宗霍语），成为唐代独立书风的代表。到了晚唐，书风虽然有所变化，但如柳公权等也都从颜体中变化而来。但是，唐代书法以楷书为最著名，留下碑刻墨迹也比较多。草书有张旭、怀素的狂草名扬于世。相对来说，行书成就显得薄弱，留存下来的行书名作也比较少。

欧阳询的行书

欧阳询（公元557～641年），字信本，官至太子率更令，弘文馆学士。唐初四大家之一，以楷书著名，书风险劲。行书墨迹有《卜商帖》、《张翰帖》、《梦奠帖》、《千字文》等。

《卜商帖》、《张翰帖》，纸本，疑为摹本。宋代米芾曾在《书史》中记载说，欧阳询写有历史故事十余帖，《卜商》、《张翰》可能是其中的两帖。《戏鸿堂帖》还刻有其它五帖。《卜商帖》（又称《卜商读书帖》）六行五十三字，《张翰帖》（又称《张翰思鲈帖》）十行九十八字（图57①、②）。

《卜商帖》云：

> 卜商读书毕，见孔子。孔子问焉，何为于书？商曰：书之论事，昭昭如日月之代明，离离如参辰之错行。商所受于夫子者，志之于心，弗敢忘也。

《张翰帖》云：

> 张瀚，字季鹰，吴郡人。有清才，善属文，而纵任不拘，时人号之为江东步兵。后谓同郡顾荣曰：“天下纷纭，祸难未已，夫有四海之名者，求退良难。吾本山林间人，无望于时，子善以明防前，以智虑后。”荣执其怆然。翰因见秋风起，乃思吴中菰菜鲈鱼，遂命驾而归。

《卜商帖》、《张翰帖》书法与欧阳询的楷书险峻是一致的。结体都处纵势，向右欹侧，结构险劲严谨，接近楷体，少于萦带，简笔处也都以楷行点画处理。入笔方劲，收笔时偶有停顿，转折方硬，极少圆转，重按轻提，很少藏锋，处处方笔露锋，间空多于字距，险奇胜其楷书。《张翰帖》稍有不同，结体虽然险劲，但不是字字严谨，连笔较多，偶有萦带，方中带圆，入笔处露锋重，重笔时笔画厚重，轻笔时线条遒劲。轻重变化明显，欧书特色鲜明。乾隆弘历评其行书云：“妙于取势，绰有余妍”。明代项穆评论说：“欧阳信本亦拟右军，易方为长，险劲瘦硬，崛起削成。若观行草，复太猛峭矣！”

《梦奠帖》，纸本，墨迹，九行七十八字（图57③）。

帖云：

> 仲尼梦奠七十有二。周王九龄，俱不满百。彭祖资以导养，樊重任性，裁过盈数，终归冥灭。无有得停住者。未有生而不老，老而不死。形归丘墓，神还所受，痛毒辛酸，何可熟念。善恶报应，如影随形，必不差二。

《梦奠帖》墨色稍淡，笔致有《兰亭序》之余意，不似前两帖用笔那样方劲如同削铁，兼有清丽和险劲的韵致。元郭天锡评论说：“向背转折，浑得二王风气”。清王鸿绪说它“用笔直与《兰亭》相似”。

圖57① 歐陽詢 卜商帖

卜商讀書畢見孔子

夫子問何為於書商曰書之

論事昭昭如日月之代明離

離如星辰之錯行商所受

於夫子志之於心弗敢忘

也

張翰字季鷹吳郡人有
清才善屬文而縱任不拘
時人號為江東步兵後
齎同郡顧榮曰天下紛紜
禍難未已夫有四海之名者
求退良難吾本山林間人
無望於時子善以明防前
以智慮後榮執其手愴然
翰因見秋風起乃思吳中
菰菜鱸魚遂命駕而歸

仲尼夢奠七十有二周王
九齡俱不滿百彭祖資
以導養樊重任性裁過
盛衰終歸冥滅無有得
淨住者未有不而不老
而不死形歸丘墓神
還所受痛毒辛酸何
可熟念善惡報應如影
隨形必不差二

虞世南的行书

虞世南（公元558～638年），字伯施，官至秘书监，故又称虞秘监。虞书以智永为师，上追“二王”，结体清远疏朗，运笔内含刚柔，清劲秀丽。虞世南与欧阳询、褚遂良、薛稷并称为唐初四大书家。他对书学也有研究,留存《笔髓论》、《书旨述》两篇,论说精辟,是书论的名篇。行书作品存《汝南公主墓志铭》、《积时帖》,《淳化阁帖》中收有《左脚帖》、《临乐毅帖》、《大远帖》、《东顾帖》等,但真伪难辨。

《汝南公主墓志铭》，墨迹纸本（图58），明朝人疑为宋米芾所临。写时虞世南已七十九岁，有唐弘文馆印，现藏上海博物馆。

帖云：

大唐故汝南公主墓志铭并序。

公主讳字，陇西狄道人。

皇帝之第三女也。天潢疏润圆，折浮夜光之彩；若木分晖，秾华□朝阳之色。故能聪颖外发，闲明内暎。训范生知，尚观箴于女史；言容成则，犹习礼于公宫。至如怡色就养，佩帉晨省，敬爱兼极，左右无方。加以学殚，绨素艺兼鞶紩，令问芳猷，仪形闺阃。□年□月有诏，封汝南郡公主，锡重圭瑞，礼崇汤沐，车服徽章，事优前典。属九地绝维，四星潜曜，毁瘠载形。哀号过礼，茧纩不袭，盐酪无嗞（滋），灰琯亟移，陵莹浸远。虽容服外变，而沉忧内结，不胜孺慕之哀，遂成伤生之性，天道祐仁，奚其冥漠。以今贞观十年十一月丁亥朔十六日。

据米芾《书史》载,传世《汝南公主墓志铭》有数本。其中一本止于“十六日”,末行未写完,馀有空白纸，旁有小字注曰：“赫赫高门，在裴丞相家，是其铭”。现存帖无旁注，当属另一本。李东阳评此帖书法说：“笔势圆活，戈法尚存”。结体纵横交错，运笔飘逸而线条遒劲，入笔方整，收笔圆润，风姿清朗，可防粗俗之弊。

褚遂良的行书

褚遂良（公元596～658或659年），字登善，官至中书令，是唐初四大家之一。他初学唐初欧、虞，上追“二王”，唐人认为褚书“丰艳雕饰，甚得媚趣”。他的楷书吸取隶书的意趣，隶书形态留存过多，故雕饰味重，未能结合融化的自然。但到晚期就有很大变化，已脱去隶书形态，婉约富丽。他的行书,传有《枯树赋》,《淳化阁帖》还收有《谭府》、《山河》、《家侄》等,另外如《谭帖》也收有《得六月八日报》、《家侄》等帖,均有右军法度。

《家侄帖》,在《淳化阁帖》、《谭帖》(丛帖)中均收有此帖,传为褚书,刻帖本,是经后人摹临的。两帖比较，《谭帖》镌刻较好，线条较遒劲。行距字数也有差别，《谭帖》为十二行一百十八字，《淳化阁帖》则十三行一百二十一字（图59）。

帖云：

家侄至，承法师道体安居，深以为慰耳。复闻久弃尘滓，与弥勒同龛，一食清斋，亦时禅诵，得果已来，将无退转也。奉别儦尔逾卅载，即日，遂良须鬓尽白，兼复近岁之间，婴兹草出燕雀之志，触绪生悲，且以即日蒙恩駈使，尽生报国，途路近止无由束带，西眺于足，悲因更深，因侄还州惨塞不次，孤子诸遂良顿首和南。

《家侄帖》书法，结体宽博，线条浑厚，点画浑朴挺俊，笔笔到家，极有法度，使转萦带，极其生动，近楷近草，纵势横势，大小结合。外拓取势，内擫取法，遒劲温婉，丰美富艳，气势恢宏。虽然法度来自“二王”，但结体取势，用笔起收，都更为丰腴遒劲。可惜由于多次摹写，有些连笔使转不大自然，临写时当特别注意，不可盲目模仿外形。

《枯树赋》有行书、楷书两种。行书以王世贞刻本最佳,《听雨轩》、《玉烟堂》、《戏鸿堂》、《邻苏

图 58　虞世南　汝南公主墓志铭

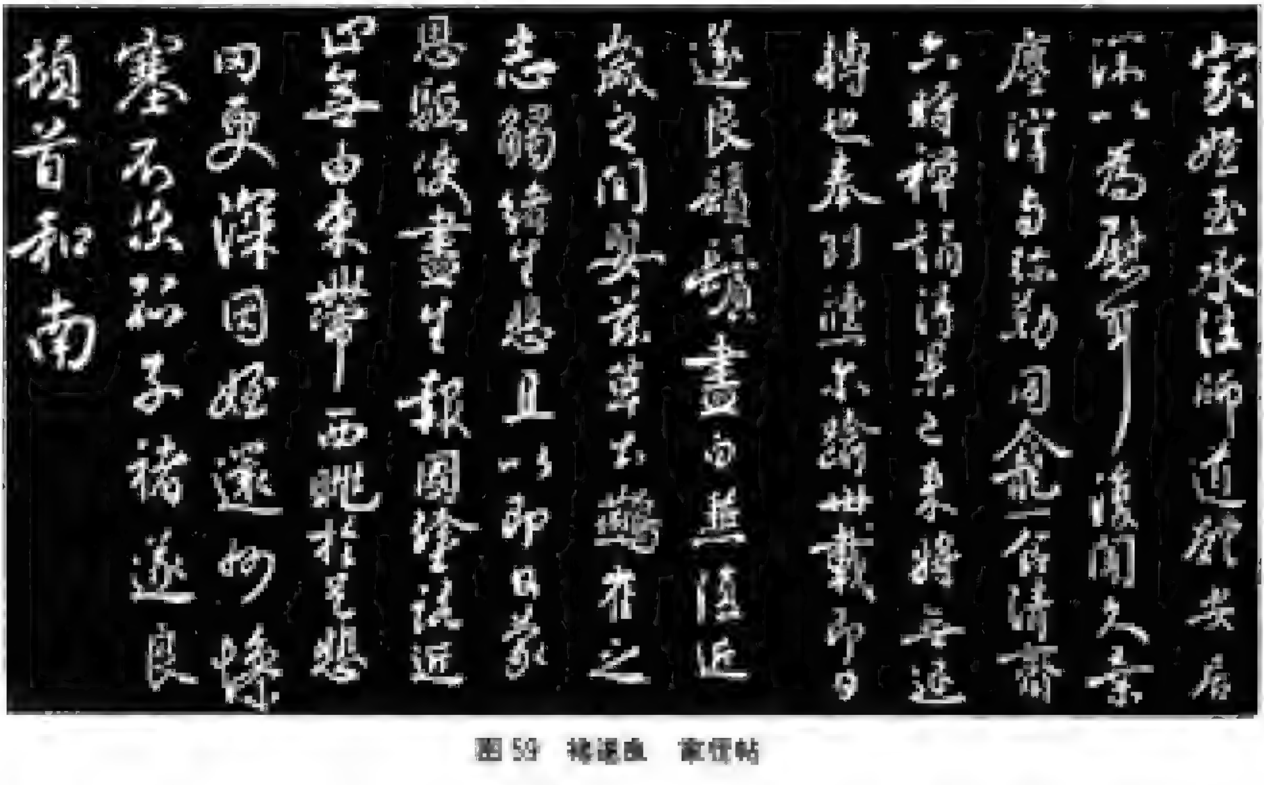


图 59　褚遂良　家侄帖

园》等帖都有收入,无书人姓名,末署"贞观四年十月八日为燕国公书"(图60)。

帖云(局部):

猿乃有拳曲拥肿，盘场反复，熊彪顾盼，鱼龙起伏，节竖山连，文横水蹙，匠石惊视，公输眩日，雕镌始就，剞劂仍加，平鳞铲甲，落角摧牙，重碎锦片片真花纷披草树，散乱烟霞。若夫松子古度，平仲君迁森梢，百顷槎枿，千年秦则，大夫受职，汉则……。

此帖与前帖法度均属"二王"，萦带生动有姿，点画纷披，苍劲中不无秀媚清逸，结体变化也很丰富，故有人把它作为学习行书的上好范帖。但因刻帖许多地方已模糊，故要仔细寻找笔顺。

陆柬之的行书

陆柬之（公元585～638年），虞世南之甥，官至朝散大夫、太子司议郎。他的书法初学虞世南、欧阳询,后学"二王"。《书断》说"工于仿效,劣于独断"。《书后品》称"用笔则青出于蓝"。陆柬之作为唐初名书家，虽然缺乏独创性，但学虞书能青出于蓝，可见他的书法是有成就的。他的楷、行、草、隶诸体,都很精妙。现存作品有《五言兰亭诗》、《文赋》等。

《五言兰亭诗》，传世有墨迹本和刻帖两种，刻本有宋游似本，帖后有该氏题记云："右唐司议郎陆柬之所书兰亭诗，高宗皇帝尝俯临之，似偶得真迹既刻之石，遂以附禊帖之后"。即所谓《兰亭八柱》之一。刻石在北京市中山公园内（图61）。

帖云：

悠悠大象运，轮转无停际。陶化非吾匠，去来非吾制。宗统竟安在，即顺理自泰。有心未能悟，适足缠利害。未若任所遇，逍遥良辰会（其一）。三春启群亦，寄畅在所因。仰眺望天际，俯磐绿水滨。寥朗无厓观，寓目理自陈。大矣造化功，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新（其二）。猗□二三子，莫匪齐所托。造真探玄根，涉世若过客。前识非所期，虚室是我宅。远想千载水，何必谢曩昔。相与无相与，形骸自税落（其三）。鉴明去尘垢，止则鄙若生。体之固未易，三觞解天刑。方寸无停主，矜伐将自平。虽无丝与竹，玄泉有清声。虽无啸与歌，咏言有余馨。取乐在一朝，寄之齐千龄（其四）。合散固其常，修短定无始。造新不暂停，一往不再起。于今为神奇，信宿同尘滓。谁能无此慨，散之在推理。言立同不朽，河清非所俟(其五)。

司议兰亭帖，天复二年九月三日卢家阿姑遗，其月廿九日夜记，年十五用吉。

此帖纯属"二王"法度,无论结体和笔法"无一笔不出右军,第少飘逸和畅之妙"(明项穆《书法雅言》)。如果写过《兰亭》、《圣教序》,临此帖就很容易了。反过来说,如果先临此帖,就掌握了王字的结体和用笔的特点，再去追王字更深一步的神韵，就会提高神韵格调。

《文赋》,传为陆柬之书,纸本,一百四十行,一千六百六十八字(图62,局部)。

帖云:

文赋

余每观材士之作，窃有以得其用心。夫其放言遣辞，良多变矣，妍蚩好恶，可得而言，每自属文，尤见其情，恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也，故作文赋，以述先士之盛藻。因论作文之利……。

传为陆柬之所书的《文赋》,与《五言兰亭诗》法度基本一致,均是"二王"之法,写法也是一样的。不同之处是《文赋》在行书中偶尔插进几字草书，这也是王书信札中常用的方法，但是对比太鲜明，显得不那么协调。

李邕的行书

圖60　褚遂良　枯樹賦（局部）

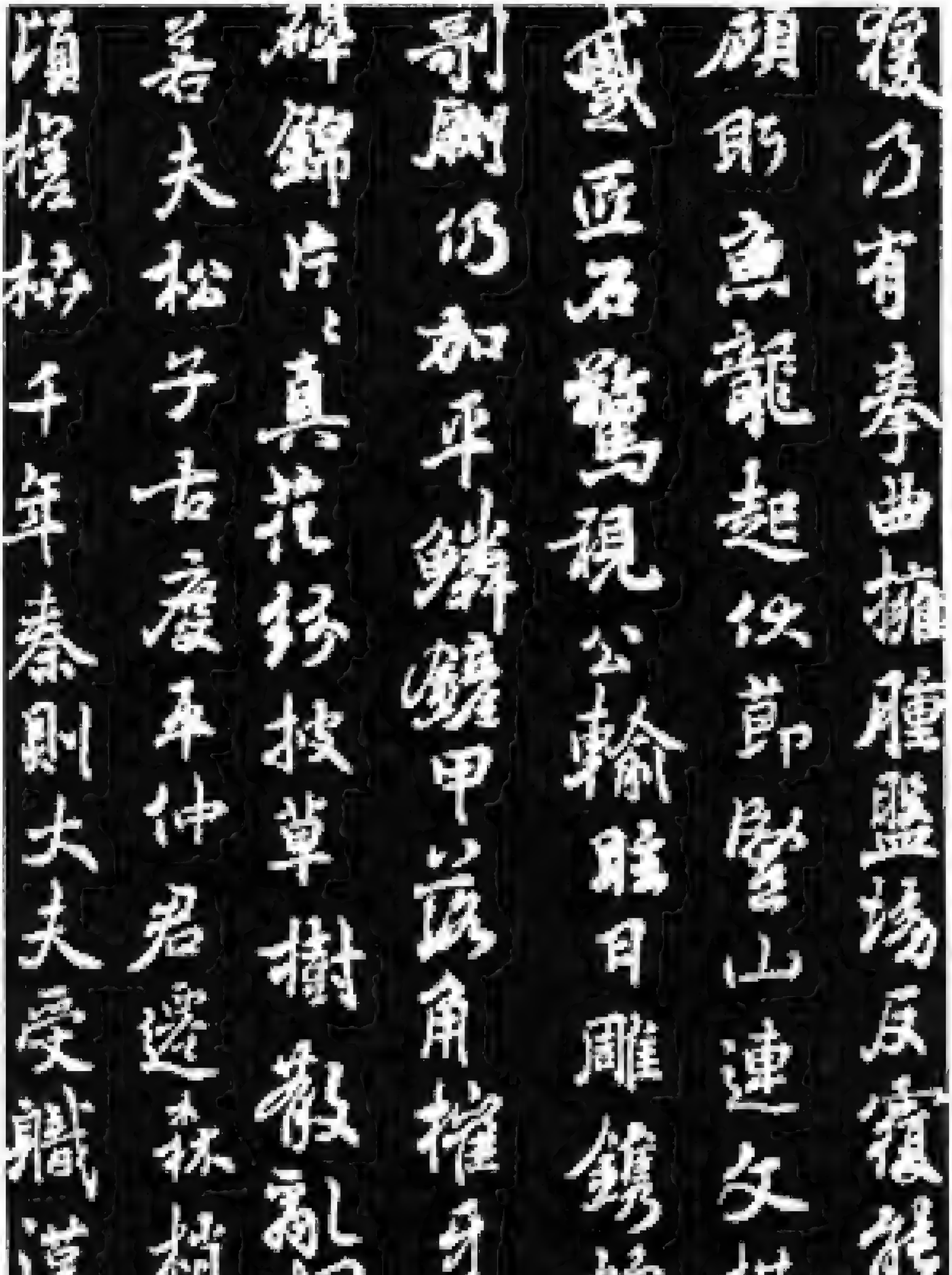


图 61 陆柬之 五言兰亭诗

图 62　陆柬之　文赋(局部)

图 64　李邕　麓山寺碑(局部)

图 63　李邕　云麾将军碑(局部)

李邕（公元678～747年），唐书法家。字泰和，祖籍江夏，故自称江夏李邕。李邕少即才学过人，官至北海太守，人称“李北海”。李邕书法取法“二王”，历来评论说他书法“得右军之气而失于体格”。米芾说他“体乏纤浓”。说明李邕书法在学习“二王”的基础上，吸取北碑的意趣，形成符合其性格和审美趣味的特色，结体欹侧取横势，笔法强劲，线条奇崛，顿挫起伏，屈曲扭动，形神外露，骨力劲健，气韵豪爽，风格劲峭，令人有生涩之感。欧阳修评论他的书法说：“余始得李邕书，不甚好之，然疑邕以书名，自必有深处，及看之久，遂谓他书少及者，得之最晚，好之尤笃，譬如结交，其始也难，其合也必久。”可见对李邕书有个认识过程。许多名家晚年都学李邕书，如黄庭坚、苏轼、米芾、赵孟頫等，学李书以得其神韵骨力。凡学“二王”书法，到头来往往易柔媚，故如以李邕书骨力充之，则可以见雄健。他以行书入碑，有记载说他“碑版照四裔”，写过八百余通碑文，自宋以来有记载的约存五十余种。最著名的有《李思训碑》、《麓山寺碑》、《云麾将军李秀碑》等。

《云麾将军李秀碑》，即《云麾将军碑》，是李书碑中的代表作，天宝元年（公元742年）立于幽州。碑原在直隶良乡县，被裂作基础，明万历六年（公元1578年）李荫等于县署中掘得六石，县令王惟俭携四石于大梁，遂佚。余二石在北京，各存十二行，每行五至十三字不等。翻刻本甚多。字迹漫漶，有宋拓全本。此碑书法颇得明清人赞赏，认为书法超过李书他碑。翁方纲《苏斋题跋》认为，“北海至此碑，则松高巨石，拔地倚天，而精神疑固，炯明万古。后来赵、董不过各得其一节耳。”顾观、李宗潮都认为《李思训碑》、《麓山寺碑》诸碑都在其下。顾观说：“其痛快中有含蓄浑融之妙也。”李宗潮说：“谛玩其笔法，倜傥沉雄，全从羲、献得神，开后来赵、董支派”(图63，局部)。此碑结体、用笔外拓，线条纤劲飞动，豪放中有雅致，强劲中有沉稳。

《麓山寺碑》，又名《岳麓寺碑》，碑已毁，在湖南岳麓书院。开元十八年(公元730年)九月十一日立，李邕文并书，江夏黄仙鹤刻。苏州博物馆藏有宋拓本。王文治认为，北海之书“惟《岳麓》、《云麾》最为烜嵘，如泰山卓立，觉训象巍然，宛在目前也”。《岳麓》书法比《云麾》沉稳内敛，结体平整而势欹侧，笔画凝重而气势雄强。何绍基说：“《云麾》颇嫌多轻挠处，惟此碑沉着劲粟，不以跌宕掩其朴气，最为可贵”(图64，局部)。此碑比《云麾》书法凝重内敛，线条较比厚重，运笔速度也较慢，很少有飞动的线条，连笔也比《云麾》少。临写时要注意这些特点。

颜真卿的行书

颜真卿（公元709～785年），字清臣。由于被封为鲁郡公和做过平原太守，故人称颜鲁公、颜平原。他是唐代继晋以后有突出成就的书法家之一。他不仅以楷书著称于世，行书的成就也很卓著。在继承“二王”传统基础上有很大的突破，吸取隶、篆书的正面结构，中宫紧密、四肢开张的体势，采用篆书中锋藏锋的圆转笔法，浑厚圆劲，横轻竖重，蚕头燕尾，造成一种雄强遒劲的风格。他的行书和他的楷书写法基本一致。他的行书特色是，在结体俊秀的基础上，笔法圆劲，线条浑厚，常使中锋使转，线条纤劲流动，时使笔锋下沉，线条粗壮遒劲，提按转折迅捷，或细转粗，或粗转细，形成一种浑强挺秀的风格。他的行书代表作有《祭侄季明文稿》、《祭伯父文稿》和《争坐位帖》等。

《祭侄季明文稿》，简称《祭侄文稿》。墨迹本，二十五行，二百三十四字，乾元元年（公元758年）九月书(见附录四)。

帖云：

维乾元元年，岁次戊戌，九月，庚午朔，三日壬申(从父)第十三叔，银青光禄(大)夫使持节蒲州诸军事、蒲州刺史、上轻车都尉、丹杨县开国侯真卿，以清酌庶羞祭于亡侄，赠赞善大夫季明之灵曰：惟尔挺生，夙标幼德。宗庙瑚琏，阶庭兰玉（方凭积善），每慰人心，方期戬谷何图。逆贼闲衅，称兵犯顺。尔父竭诚（□□），常山作郡，余时受命亦在平原。仁兄爱

我（恐），俾尔传言。尔既归止，爰开土门。土门既开，凶威大蹙。（贼臣拥众不救），贼臣不（拥）救，孤城围逼，父陷子死，巢倾卵覆。天不悔祸，谁为荼毒？念尔遘残，百身何赎，呜呼哀哉！吾承天泽，移牧河（河东□）关。泉明（尔之）比者再陷常山，（提）携尔首榇，（亦自常山）及并同还，抚念摧切，震悼心颜。方俟（□□□）远日，卜尔幽宅，（□）魂而有知，无嗟久客。呜呼哀哉，尚飨。（注：括号内为涂去字）

这是一篇祭文草稿。张晏曾说：“告不如书简，书简不如起草。盖以告是官作，虽端楷终为绳约，书简出于一时之意兴，则颇能放纵矣。而起草又出于无心，是其心手两忘，真妙见于此也。”颜真卿此稿，就具有这种特点。它有一段悲愤的历史。颜真卿堂兄颜杲卿在反“安史之乱”中，经过迂回曲折，立下奇功，最终被害，死得英勇。本来也许是可以避免的，常山被史思明围困，如果太原太守王承业出兵，本可解常山之围，杲卿父子也许不会死。可是王承业是个奸臣，他曾冒虚报朝廷常山挫安、史叛军之功，杲卿父子知此事，活着就迟早会揭穿他，杲卿一死就死无对证，这就是文稿中所说：“贼臣不救，孤城围逼，父陷子死，巢倾卵覆”的具体情节。更令人气愤的是，颜真卿从平原回陕西凤翔时，已向肃宗哭诉了从兄父子英勇牺牲的事迹，可是朝廷却听信张通幽的诬谗，怀疑杲卿的忠诚，未加追封，从天宝十五年（公元756年）元月杲卿死，到乾元元年（公元758年），颜真卿被降职到蒲州时才得到追封，三年不白之冤才得到平雪。颜真卿见到泉明从河北带回季明头骨，即“携尔首榇，及并同还，抚念摧切，震悼心颜”，真实地写出真卿写此稿时的心情。我们了解到此帖的背景，就不难看出他书法的生动自然、心情激切、笔墨淋漓，是出于真情的流露。然而其结体严谨，运笔极具生意且精彩，中锋用笔，线条圆劲秀挺，章法布局自然生动，行草相错，秀拙互补，浓淡枯润变化，相互呼应，虚实大小相间，形成强烈的节奏韵味。元代陈深评论说：“纵笔豪放，一泻千里，时出遒劲，杂以流丽，或若篆籀，或若镌刻”。笔法圆转中杂以方折，姿态横生，气势雄奇，天真烂漫，神采飞动，令人动心骇目，有不可形容之妙，忠义之情和优美书法浑然天成，被称为“天下第二行书”。在临写此帖时，当然要注意结体和笔法临写得像。但这很不容易，一是变化太丰富，极不易掌握；二是颜真卿特定的情感和他在笔墨的表现，一般人很难体会到。故临写时要求掌握它的结字用笔的规律，墨色变化的特点，如一笔写出三十多个字再蘸墨，由浓到枯淡等。同时要求认识他的艺术表现特色，如结构和线条的细致变化和奇巧。颜真卿的行书和“二王”的行书，不论结体和笔法上都显得很不一样，要区别他们不同的特色，才能学得好。

《祭伯父文稿》，亦称《祭伯父稿》，唐乾元元年十月书，原有墨迹本，曾由明代李日华、清代高士奇收藏，后不知去向。《忠义堂》、《甲秀堂帖》、《穰梨馆》皆有刻本，二十八行，除涂改后为三百八十九字（图65，局部）。

帖云：

祭伯父豪州刺史文

维乾元元年，岁次戊戌，十月，庚子朔，廿一日庚申，第十三侄男、银青光禄大夫、使持节饶州诸军事、饶州刺史、上轻车都尉、丹杨县开……

此稿书法，结体严谨，用笔从容，线条雄劲锋利，墨色华润，极少枯笔，说明作者写此稿时情绪稳定，不似写《祭侄文稿》时那样心情激动，线条飞舞。故明代陈敬宗说，此稿书法“字字皆有规矩，不失常态”。

《争坐位帖》，亦称《与郭仆射书》，广德二年（公元764年），颜真卿与郭仆射英义书，约六十四行，一千二百三十九字。传真迹有七纸，宋代时在安师文家，当是已有刻本，吴中复任永兴太守谓安氏刻石未尽草法，又摹刻。安氏分家时，真迹一分为二，后不复见。据米芾云，他曾临摹过，原迹补写

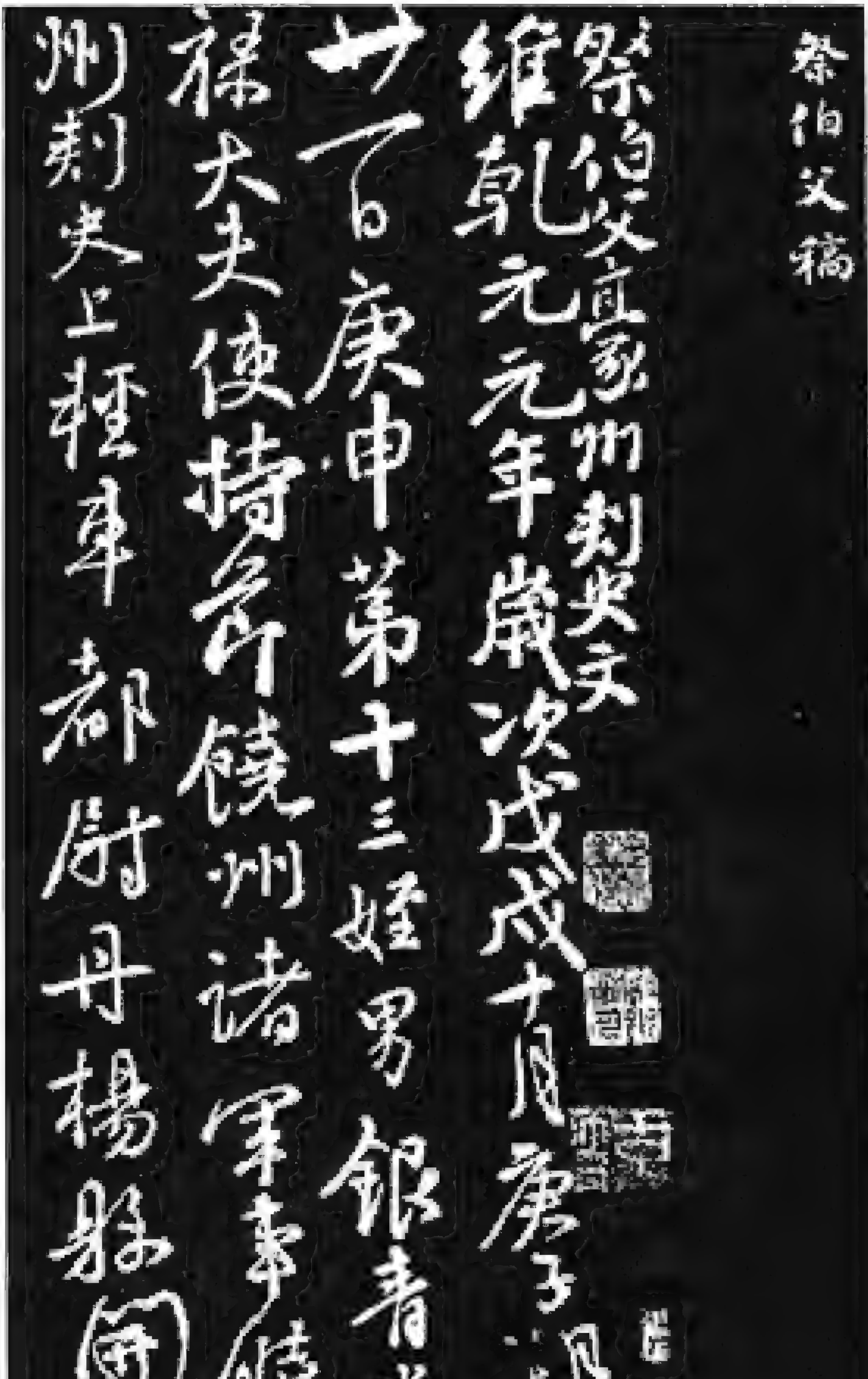


圖65 顏真卿 祭伯文稿（局部）

处竖行下处空白有横写。刻本有关中本、北京本、戏鸿堂本、嘉善魏氏本（见附录三）。

帖云：

十一月　日，金紫光禄大夫、检校刑部尚书、上柱国、鲁郡开国公颜真卿，谨（寓）奉书于右仆射、定襄郡王郭公阁下：盖太上有立德，其次有立功，是之谓不朽。抑又闻之，端揆者，百僚之师长，诸侯王者，人臣之极地。今仆射挺不朽之功业，当人臣之极地，岂不以才为世出，功冠一时。挫思明跋扈之师，抗回纥无厌之请。故得身画凌烟之阁，名藏太室之廷，（不其感）吁足畏也。然美则美矣，然而终之始难，故曰：满而不溢，所以长守富也；高而不危，所以长守贵也。可不儆惧乎！书曰：“尔唯弗矜，天下莫与汝争功；尔唯不伐，天下莫与汝争能。”以齐桓公之盛业，片言勤王，则九合诸侯，一匡天下；葵丘之会，微有振矜，而叛者九国。故曰：“行百里者半九十里”，言晚节末路之难也。从古至今，洎（同“暨”，编者注）我高祖、太宗已来，未有行此而不理，废此而不乱者也。前者菩提寺行香，仆射指麾，宰相与两省、台省已下常参官，并为一行坐；鱼开府及仆射率诸军将为一行坐。若一时从权亦犹未可，何况积习更行之乎。一昨以郭令公以父子之军，破犬羊凶逆之众，众情欣喜，恨不顶而戴之。是用有兴道之会，仆射又不悟前失，径率意而指麾，不顾班秩之高下，不论文武之左右，苟以取悦军容为心，曾不顾百僚之侧目，亦何异清昼攫金之士哉，甚非谓也。君子爱人以礼，不（窃见）闻姑息，仆射得不深念之乎。真卿窃闻军容之为人，情修梵行，深入佛海，况乎收东京有殄贼之业，守陕城有戴天之功，朝野之人所共贵仰，岂独有分于仆射哉。加以利衰涂割，恬然于心，固不以一毁加怒，一敬加喜，尚何半席之座，咫尺之地能汨其志哉。且乡里上齿，宗庙上爵，朝廷上位，皆有等威，以明长幼，故彝弃伦叙而天下和平也。且上自宰相、御史、大夫、两省、五品以上供奉官自为一行，十二卫、大将军次之，三师、三公、令、仆、少师、保、傅、尚书、左右丞、侍郎自为一行，九卿、三监对之，从古以然，未尝参错。至如节度军将，各有本班，卿监有卿监之班，将军有将军之位，如鱼军容，阶虽开府，官即监门将军，朝廷纵是开府特进，并是勋官，用荫即有高卑，会宴合依伦叙，岂可裂，列位自有次叙，但以功绩既高，恩泽莫二。冠毁冕，反易彝伦，贵者为卑所凌，尊者为贱所逼，一至于此，出入王命，众人不敢为比，不可令居本位，须别（振古未闻）示有尊崇，只可于宰相、师保座南，横安一位，如御史台众尊，知杂事御史，别置一榻，使百僚共得瞻仰，不亦可乎！圣皇时，开府、高力士，承恩宣传，亦只如此横座，亦不闻别有礼数，亦何必令他失位。如李辅国倚承恩泽，径居左右仆射及三公之上，令天下疑怪乎。古人云：“益者三友，损者三友”，愿仆射与军容为直谅之友，不愿仆射为军容佞柔之友。又一昨，裴仆射误欲令左右丞勾当尚书，当时辄有酬对，仆射恃贵，张目见尤，介众之中，不欲显过。今者兴道之会，还尔遂非，再猲八座尚书，欲令便向下座。州县军城之礼，亦恐未然。朝廷公宴之宜，不应若此，今既若此，仆射意，只应以为尚书之与仆射，若州佐之与县令乎？若以尚书同于县令，则仆射见尚书令，得如上佐事刺史乎？益不然矣！今既三厅齐列，足明不同刺史，且尚书令与仆射同是二品，只校上下之阶，六曹尚书并正三品，又非隔品致敬之类，尚书之事仆射，礼数未敢有失，仆射之顾尚书，何乃欲同卑吏？又据宋书百官志，八座同是第三品，隋及国家始升列作二品。高自标致，诚则尊崇，向下排挤，（无乃）伤甚，况再于公堂上猲咄尚伯，尝为令公初到，不欲纷披，僶仰就命，亦非理屈，朝廷纪纲，须共存立，过尔隳坏，亦恐及身，明天子忽震电含怒，责斁彝伦之人，则仆射将何辞以对？

此稿书法，前五六行信笔而书，自然率意中不失规矩法度，时用笔锋，纤劲流动，时沉下去利用

笔肚，线条浑朴，粗细变换极其自然，提按转折富有神态。以后各行，运笔更快，涂改也多，不计功拙，偶有粗重笔外，线条的粗细变化不如前几行，连笔也很随意巧妙。最后数行，潦草之处、疲劳之态跃然纸面。米芾评此稿书法为颜书第一，有篆籀之气。线条浑厚遒健，活泼流畅，点画飞扬，起收不露锋，结体规矩，连笔使转巧妙而有姿态，极具艺术性，格调厚重中又有灵巧，气势雄伟中带有逸气，纯朴典雅。如果是墨迹，定当更加生动。此稿篇幅偏长，文字较多，虽然涂改不少，但作为临摹还是很好的教材。

4.五代、宋朝行书

五代的梁、唐、晋、汉、周，前后不到六十年，书家屈指可数，行书只有杨凝式可称于世。唐末以后，书法呈衰颓之势，经宋太宗提倡，才逐步昌盛起来，出现苏、黄、米、蔡等一大批书家，但自然比不上盛唐。苏轼提出“自出新意，不践古人”的主张，并强调个人的修养，即所谓“退笔成山未足珍，读书万卷始通神”。而行书是最适合任情恣意的，故宋代也以行书成就最大，风格多样，意趣盎然。他们以唐入手，上追‘二王”，加以个性化。

杨凝式的行书

杨凝式（公元873～954年），字景度，号虚白、癸巳人等。在后汉隐帝时做过少傅少师，故又称杨少师。他因处于乱世，常佯疯以自嘲，故人称“杨风（疯）子”。长于诗歌，富于文采。

杨凝式的书法出自颜真卿、欧阳询和王羲之、王献之。然而他生活在那个动荡飘泊的年代和险恶的环境，他的字不可能有颜真卿那样的气度，倒吸取了欧字的慎密、刻厉险峭的书风。他把自己对当时社会的一腔愤懑都倾注在笔端，他的书风奇势逸趣，天真烂漫。苏东坡这样评论他的书法艺术：“自颜、柳氏没，笔法衰绝，加以唐末丧乱，人物凋落，文采风流，扫地尽矣，独杨公凝式，笔迹雄杰，有‘二王’、颜、柳之余，此真可谓书之豪杰，不为时世所汩没者。”他的行书有《韭花帖》、《卢鸿草堂十志图题跋》、《夏热帖》等。

《韭花帖》，墨书纸本，七行六十五字，流传有绪（图66）。

帖云：

昼寝乍兴，輖饥正甚。忽蒙简翰，猥赐盘飧。当一叶报秋之初，乃韭花逞味之始。助其肥羜，实谓珍羞。充腹之余，铭饥载切。谨修状陈谢，伏惟监察，谨状。七月十一日凝式状。

《韭花帖》（图66，最后八字本资料缺—— 编者注）是杨凝式的代表作。它的书法结体严谨，中宫收紧，体形奇姿异态，用笔沉稳，自然得法。潘伯鹰先生说：“这里面一点一画都用《定武兰亭》的方法，不过比《兰亭》更瘦一些，更近于欧而已。”它比《兰亭》更随意自然。章法的字距间隔较大，显得疏朗，格调凝重，雅逸有趣，淳古淡雅，纵肆而从容，灵活多姿而文静。讲气势当然也是一种审美情趣，但如不注意也容易浮躁，而这种沉稳、文雅、隽永的风格，应该说更不容易。

李建中的行书

李建中（公元945～1013年），宋初书法家，字得中，自号严夫民伯，曾屡请做西京留司御史台的职务，故后人称其为李西台，《宋史》称他‘善书札，行笔尤工，多构新体，草隶篆籀，八分亦妙，人多摹习，争取以为楷法”。书法温润丰美，深得晋唐法度，为时人所重。传世行书墨迹有《同年帖》、《贵宅帖》、《土母帖》。

《土母帖》，纸本，墨迹，十行一百零四字，现存故宫博物院（图67）。

帖云：

所示要土母，今得一小笼子，封全咨送，不知可用否？是新安秧（同缺）门所出者，复未知何所用？望批示。春冬衣历头，贤郎未拾到其宅地基，尹家者根本未分明，难商量耳。见

图65 杨凝式 韭花帖

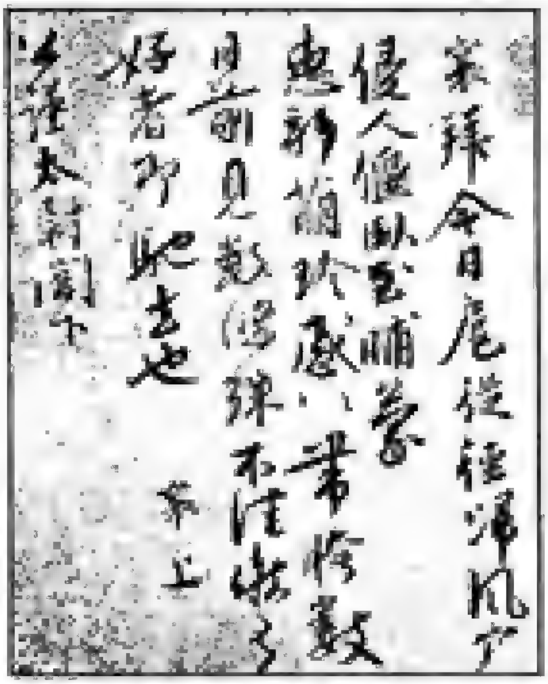


图66 蔡襄 扈从帖

图67 李建中 土母帖

别访寻稳便者，若有成见宅子，又如何？细希示及。必咨。

孙号西行少车，今有旧车，如到彼，不用可货却也。

《土母帖》的书法，结构严谨，用笔结实沉稳，法度森严，有欧书的余味。但厚实有余而风姿不足，文静秀雅书卷气十足，缺少气势，格局过小，只是小家碧玉。如黄庭坚所云：“西台出群拔萃，肥而不剩肉，如世间美女，丰肌而神气清秀者也”。如学文静沉稳，功夫扎实，此帖当是好范帖，可以去浮躁霸气之弊。

蔡襄的行书

蔡襄（公元1012～1067年），北宋书法家，字君谟，官至端明殿学士。工书，与苏东坡、黄庭坚、米芾并称“宋四大家”。苏轼称他“天资既高，积学深至，心手相应，变化无穷，遂为本朝第一”。君谟书初学周越、颜真卿，擅长真、隶、行、草各体，尤以行、楷书著称于世。欧阳修说：“苏子瞻兄弟后，君谟书独步当世，行书第一，小楷第二，草书第三”。书风浑厚朴实，法度严谨。墨迹流传较多，约有二十余种，行书如《扈从帖》、《自书诗》等。

《扈从帖》，墨本，现存故宫博物院，六行五十字（图68）。

帖云：

襄拜，今日扈从径归，风寒侵人，偃卧至脯，蒙惠新萌玲（珍）感以带胯，数日前，见数条殊不佳，□（候）有好者，即驰去也。襄上，公谨太尉阁下。

此帖有颜书笔意，受颜书《祭侄文稿》等行书笔法影响。疏朗婉健，转折有方，连带飞动，起伏变化，轻重转换，极其洒脱灵动，神韵情趣藏于意态之中。

苏轼的行书

苏轼（公元1037～1101年），字子瞻，号东坡居士。小有奇才，诗词散文大家，知音律，善书画，精于鉴赏金石，是文学艺术的全才。其文为“唐宋八大家”之一。知识渊博，才华横溢，因与朝廷政见不一，屡遭贬谪。在书法上也是一代宗师，留传作品极多，著名作品有《洞庭春色赋》、《中山松醪赋》、《黄州寒食诗帖》、《李太白仙诗卷》、《答谢民师论文帖》、《祭黄几道文》等等。书法少学《兰亭》，深受徐季海的影响，故丰腴劲健。中年学颜真卿，笔厚墨润。晚期学李北海、杨凝式，更显劲健变化。他学古人，不拘泥于形态的模仿，朱熹曾说：“东坡笔力雄健，不能居人后。故其临帖，物色牝牡，不可复以形似较量，而其英气逸韵，高视古人”。他的书法，形似丰腴而骨力劲健，神韵飞扬，“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”，不拘不纵，恰到好处，纵横斜直，无不如意。形成肉丰而骨劲，态浓而意淡，藏巧于拙，英气秀伟的自家风格。

《黄州寒食帖》，纸本墨迹，十七行，一百二十七字（图69）。

帖云：

自我来黄州，已过三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。今年又苦雨，两月秋萧瑟。卧闻海棠花，泥污燕支雪。暗中偷负去，夜半真有力。何殊病少年，病起头已白。

春江欲入户，雨势来不已。小屋如渔舟，濛濛水云里。空庖煮寒菜，破灶烧湿苇。那知是寒食，但见乌衔纸。君门深九重，坟墓在万里。也拟哭涂（途）穷，死灰吹不起。

右黄州寒食二首。

苏轼因“乌台诗案”于元丰二年十二月（公元1079年）被贬黄州团练副使，次年二月抵黄州，“已过三寒食”，说明当在元丰五年（公元1082年）寒食节（相传清明前一天，一说清明前两天称寒食节）前后所作，时年四十六岁，是政治上最失意之时，但却是艺术上获得成就的黄金时期。他写了许多诗，情感激越，极其动人，《寒食诗》是其中的二首。当时贬黄州已三年，尚看不到自己今后的前途如

圖69 蘇軾 黃州寒食帖

何，正遇连天苦雨，触景生情，表达了自己当时惨淡孤寂、凄凉苦闷的心境。黄庭坚跋语云：“东坡此诗似李太白，犹恐李太白有未到处。”此帖书法也是苏轼的力作，它将颜鲁公的雄浑丰润，李北海的劲健豪放，杨凝式的神机妙趣，李建中的秀逸恬淡熔于一炉，融会贯通。字形结体欹正参差，有紧有放，大小不一，似有杨风子的神妙。笔画浑厚中见俏丽，圆转中含劲挺，似与颜真卿、李北海神通。字形的欹正参差，结体的疏密收放，浑然天成，自然生动，形成强烈的节奏韵格。

黄庭坚的行书

黄庭坚（公元1045～1105年）北宋诗人、书法家，字鲁直，号山谷道人、涪翁。长于诗文，颇得苏轼赏识，称他“瑰玮之文，妙绝当世”，为江西派的领袖，并称苏黄。善行草书，楷法亦自成一家。为“宋四家”之一。他学书涉猎甚广，对“二王”、张旭、怀素、颜真卿、柳公权、高闲、杨凝式等晋唐书家都有研究，善于吸取他们的笔法和神韵，融会贯通，以他带有参禅的禅意，创造出恢诡谲怪、偃蹇欹斜的自家风格。运笔圆劲苍老，结体中宫紧密谨严，长笔则纵横伸展，笔画擒纵自如，沉着凝练。行草奇态异姿，极尽变化，势若飞动，风韵绝俗。正因为黄书个性极强，故不必一味只追求形似。他留存下来的作品数量尚不少，以草书作品居多。行书如《松风阁诗卷》、《苦笋帖》、《诸上座》等都是精品。

《松风阁诗卷》，纸墨本，二十九行，一百五十字（图70）。

帖云：

松风阁

依山筑阁见平川，夜阑箕斗插屋椽，我来名之意适然。老松魁梧数百年，斧斤所赦令参天。风鸣娲皇五十弦，洗耳不须菩萨泉。嘉三二子甚好贤，力贫买酒醉此筵。夜雨鸣廊到晓悬，相看不归卧僧毡。泉枯石燥复潺湲，山川光晖为我妍。野僧（早）旱饥不能饘，晓见寒溪有炊烟。东坡道人已沉泉，张侯何时到眼前。钓台惊涛可昼眠，怡亭看篆蛟龙缠。安得此身脱拘挛，舟载诸友长周旋。

此诗写于崇宁元年（公元1102年），黄庭坚年五十八岁，已近老年，苏轼卒于建中靖国元年（公元1101年），故有“东坡道人已沉泉”句。此时山谷因湖北转运判官陈举以黄氏所撰《荆南承天塔记》有幸灾之意，举于时相赵挺处，故领太平州事只九日而罢去。九月至鄂州寓居，故有“安得此身脱拘挛”。安岐评此卷书法云：“字大如小拳，笔法精奥，纸墨俱佳”。点画精到，用笔劲挺，线条干净利索，很少有他习惯的战笔，故瘦健婉通，清劲韵胜，有法而不俗。

米芾的行书

米芾（公元1051～1107年），北宋书画家。初名黻，后改为芾，字元章，号鹿门居士、襄阳漫士、海岳外史。书画学博士，曾官礼部员外郎，人称“米南宫”。性格狂放，有洁癖，被称“米颠”。米芾有才学，专书画，能诗文，精于鉴定，好收藏。对书学也很有研究，有独到的见解，著有《海岳名言》、《书史》等。他功夫深厚，集晋唐书法于手下。善临摹，所临作品人不知其真赝。他说：“人称吾书集古字，盖取诸长处总而成之，既老，始自成家，人见之不知以何为祖也。”这正是自我成家的经验之谈，在一定程度上说明了学习书法取得成就的规律。学习书法特别要防止浅薄，急于求成，眼光短浅，很难有所成就。米芾的经验，很值得我们学书者借鉴。

米芾留存的行书作品很多，如《苕溪帖》、《蜀素帖》、《虹县诗帖》、《张季明帖》等诗牍和翰札，书法都是很精彩的。

《张季明帖》，墨迹纸本，六行三十九字（图71）。

帖云：

余收张季明帖云，秋气深不审，气力复何如也，真行相间，长史世间第一帖也，其次贺

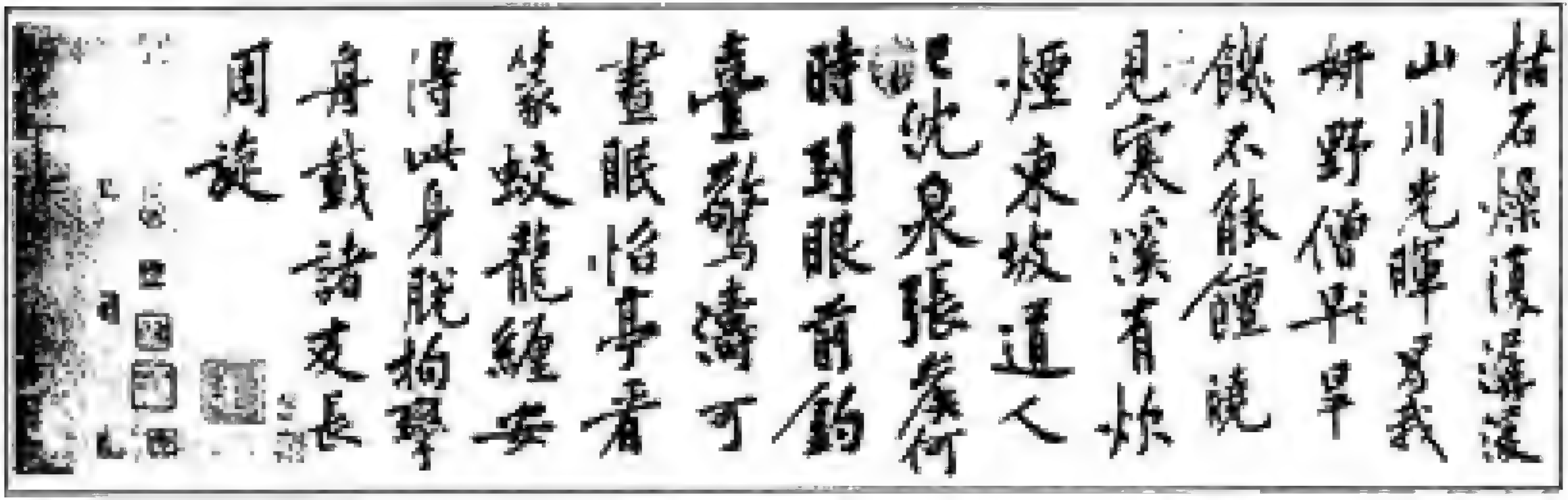


図10 黄庭堅 松風閣詩巻

八帖，余非合书。

此帖是米书短作中的力作，书法很精彩。用笔拓展，结构紧密，重按轻提，转折流畅，收放合度，章法空灵，洒脱流丽露于点画字态。

蔡京的行书

蔡京（公元1047～1126年），字元长，拜太师，封魏国公，四执国政，屡罢屡起，祸国害民，“天下罪京为六贼之首”，后在贬逐的路上死去。《张丑管见》云：“宋人书，例称苏黄米蔡者，谓京也。后世恶其为人，乃斥去之，而进君谟出焉，君谟在苏黄前，不应列之章后，其为京无疑矣。京笔法姿媚，非君谟可比也。”也许是确切的，字虽好而为人太差也无言可说了。《与宫使书帖》（图72）可见一斑。

帖云：

有臆，谨启，诇候，动静不宣，京顿首再拜，

宫使观文台坐。

薛绍彭的行书

薛绍彭（生卒年月不详），北宋书法家，字道祖，号翠微居士。工书法，同时是鉴赏家，收藏极多。米芾诗云：“世言米薛或薛米，犹言兄弟与弟兄”。说明他们极相似。危素称他“超越唐人，独得二王笔意者，莫绍彭若”。赵孟頫也极称道“道祖书如王、谢子弟，有风流之习”。

《杂书卷》，是他的精品之一，分四部分，第四部分为《通泉帖》，六行五十六字（图73）。

帖云：

越王楼下种成行，濯濯分来一苇航。偃盖可须千岁干，封条已傲九秋霜。含风便有笙竽韵，带雨偏垂玉露光。免作爨烟茅屋底，华轩自在拂云长。

此帖结体精到，线条圆润，极有晋唐余韵，典雅秀丽。

吴说的行书

吴说（生卒年无考），南宋书法家，字傅明，号练唐。官居信州守。师法“二王”，受黄庭坚影响，亦写钟繇书，尤以创游丝书出名，楷、行、草均有成就。行楷书娟秀清逸，游丝书则飘扬飞舞，如《门内帖》。

《门内帖》，为墨书信札册页，是吴说行书代表作。十四行一百三十二字（图74）。

帖云：

门内星聚，长少均叶，多庆桐川，岂无所委幸不？鄙一二疏示老兵，偶二三辈遣出，取亲旧未还，朝夕遣往，顷见老兄有玉界尺（上有刻字者），欲求一条助我。几间清致素辱眷，予深想不我，靳尝求一物为报。顷在括苍赏作诗，欲匈辍此物其卒。章云：磊落肾公子，宁求善价沽。朝夕检寻录，寄适在报恩。办道场上状，崖略且践不重幅之约也。说再拜。

此札法度出于“二王”，笔锋萦带似游丝，纤劲流畅，锋利遒逸，清雅秀丽。

王庭筠的行书

王庭筠（公元1152～1202年），金书画家、文学家。字子端，号黄华山主、黄华老人。官至翰林修撰。诗文书画皆有名，也精于鉴赏收藏，刻有《雪溪堂帖》十卷。书学米芾，得晋人风韵，沉顿雄快，俊秀超逸。见《李山画风雪杉松图卷跋》、《幽竹枯槎图卷题辞》。

《李山画风雪杉松图卷跋》，纸本，书跋于画卷后，自署“黄华真逸”，是其早期作品。五行二十八字（图75）。

帖云：

绕院千千万万峰，满天风雪打杉松。地垆火暖黄昏睡，更有何人似我慵。

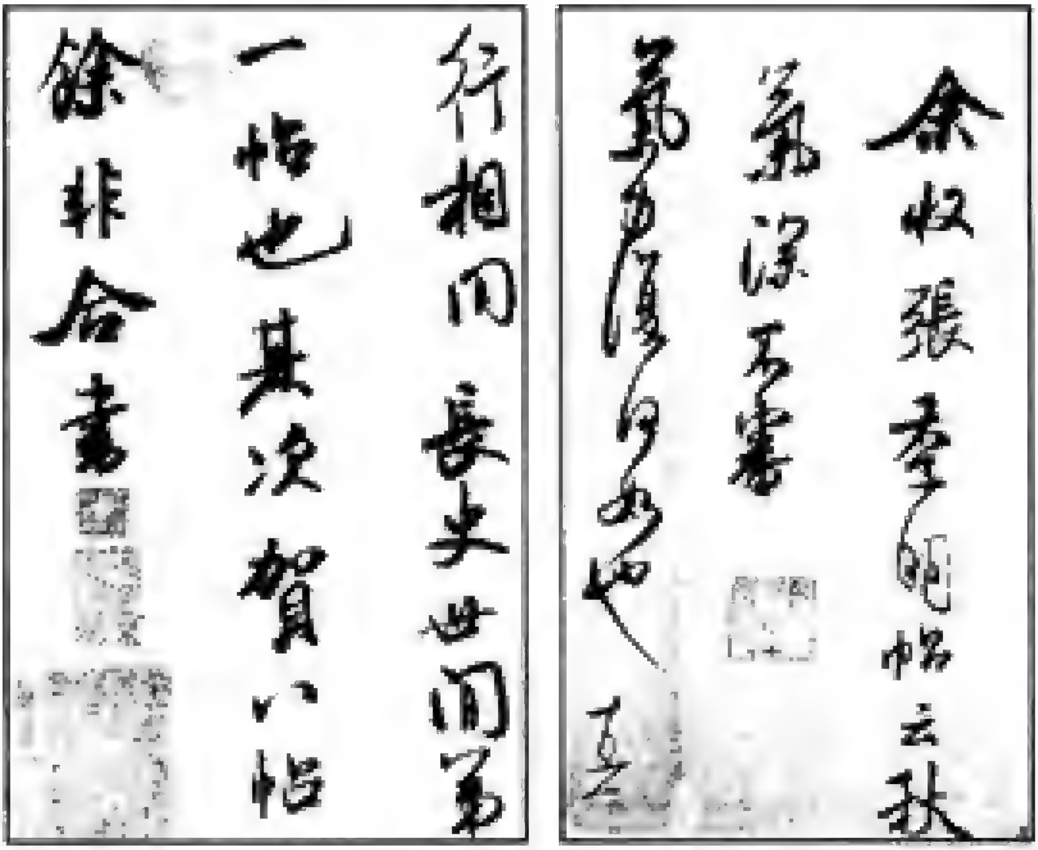


图71 米芾 张季明帖

图73 薛绍彭 通泉帖

图72 蔡京 与宫使书帖

图74 高说 门内帖

圖75 王庭筠 李山畫風雪杉松圖卷跋

圖76 趙孟堅 自書詩

此帖留有晋唐遗韵，更得米字神趣。王世贞跋云：“庭筠翩翩入海岳三昧。”但与米字相比，更为文雅清静。多用方笔出锋，敢提敢按，粗细转换极为自然流畅，放收结合，灵动变化。

赵孟坚的行书

赵孟坚（公元1199～1267年前），宋宗室，南宋书画家。与赵孟頫为堂兄弟。擅长诗、书、画。书法宗王献之、李邕，以行草专长，雄畅古拙。作品有《自书诗》等。

《自书诗》，墨书纸本，施雁山雁荡图后题自书诗，七行三十九字（图76）。

帖云：

永嘉施雁山以雁荡图求题

未返烟霞旧隐居，故将荡景写成图。孤烟遥起客空老，得似臣心念巩无。

此帖粗细变化悬殊，笔势雄强豪放，古拙与灵秀结合，方圆并用，用笔迅捷，极得笔势。

吴琚的行书

吴琚（生卒年月不详），字居父，号云壑，宋高宗吴皇后之侄，工翰墨。宋高宗喜米字，集刻《绍兴米帖》，吴琚以内戚出入宫廷，得以学习，故其书面貌多似米芾，可以乱真。董其昌认为，峻峭过之。书有《杂诗帖》等。

《杂诗帖》，纸本，藏故宫博物院，十四行九十六字（图77）。

帖云：

神物登天扰可骑，如何孔甲但能羁。当时若更无刘累，龙意茫然岂得知。忘归不觉鬓毛班，好事乡人尚往还。断岭不遮西望眼，送君直过楚王山。

柳惠善直道，孙登遮知人。写怀良未远，感赠以尽绅。愿飞安得翼，欲济何无梁。向风长叹息，断绝我中肠。

此帖书法，充分使用腕力，上下左右翻转，字体丰润峻峭，笔势纵横肆意，极似米字，而峻峭过之。

5．元代行书

元代时间不长，但著名书家不少。赵孟頫等学士派书家，主张全面继承复古，从晋唐上追秦汉，故各体书法都有很大发展，行书家也不少。风格继承晋唐遗韵，也借鉴宋代书风。

赵孟頫的行书

赵孟頫（公元1254～1322年），字子昂，号松雪道人、水精宫道人等。宋裔，入元被召，拜翰林学士承旨、集贤学士，故有“赵集贤”“赵承旨”之称。死谥文敏，又称“赵文敏”。他在艺术上是个全才，善音乐，精丹青，工诗文，也善鉴赏，对佛释都精通。书法在年幼时学赵构、张即之、米芾，后追“二王”，深有研究，晚年出入李北海。他涉猎甚广，功夫深厚，篆、隶、章草、今草、楷书，各体俱善，有“唐以后集书法之大成者”之誉。行书深得“二王”奥妙，能从《兰亭》化出，渗入唐、宋人笔意。晚年学北海，去其侧势，渗以苏轼的宽博之意，风神清朗，蕴藉平和，秀丽而不媚俗。留存行书作品甚多，如《赤壁赋》、《洛神赋》、《东坡诗帖》、《趵突泉诗》、《归去来辞》、《烟江叠嶂图诗卷》等等。其妻管道昇的行书也极佳。

《洛神赋卷》，纸本墨书，六十八行，八百六十四字，天津博物馆藏（图78，局部）。

帖云：

声哀厉而弥长。尔乃众灵杂遝，命俦啸侣，或戏清流，或翔神渚，或采明珠，或拾翠羽。从南湘之二妃，携汉滨之游女。叹匏瓜之无匹，咏牵牛之独处。扬轻袿之猗靡，翳修袖以延伫。体迅飞凫，飘忽若神，陵波微步，罗袜生尘。动无常则，若危若安。进止难期，若往若还。

圖77 [illegible]

图76 赵孟頫 洛神赋帖(局部)

转眄流精，光润玉颜。

此帖写于四十七岁时，为盛逸民所书。规矩而富于变化，可以看出赵孟頫深厚的功夫，结体笔法都出自王羲之《兰亭》，虽变化而收敛，严谨规矩而不失神韵，舒展自如，气势连绵，俊逸淳和。对学习行书基本功是很好的范帖。

鲜于枢的行书

鲜于枢（公元1256～1301年），字伯机，号困学山民、寄直老人、虎林隐史，官至太常寺典簿。工书，善行、草书，与赵孟頫齐名。赵称“伯机草书过吾远甚，极力追之而不能及。”书法宗晋、六朝，草书受献之、怀素等影响，近则学赵孟頫，晚学李邕。书风伟岸圆劲，凝重坚实。行草书有《韩文公进学解》、《襄阳烟江叠嶂二歌》、《苏轼海棠诗卷》等等。

《苏轼海棠诗卷》，纸本，故宫博物院收藏（图79，局部）。

帖云：

……乃好，事移西蜀寸根千里不易到，衔子飞来定鸿鹄，天涯……

此帖书法笔墨酣畅，线条浑厚遒劲，萦带游丝，粗细悬殊，起伏变化，圆劲有力。

康里巙的行书

康里巙（公元1295～1345年），一作康里巙巙，字子山，号正斋、恕叟。康里（在今新疆）人。是著名的少数民族书家，汉学修养极其深厚。《元史》称他“善真、行、草书，识者谓得晋人笔意，单牍片纸人争宝之，不啻金玉。”作品有《李白诗卷》、《自书诗卷》等。

《李白诗卷》，有三件作品合装一杂卷，其余两件为自作诗和唐人六绝句。十七行一百五十七字（图80）。

帖云：

天津三月时，千门桃与李。朝为断肠花，暮逐东流水。前水复后水，古今相续流。新人非故人，年年桥上游。鸡鸣海色动，谒谛罗公侯。月（落）上阳西，余辉半城楼。衣冠照云日，朝下散皇州。鞍马如飞龙，黄金络马头。行人皆辟易，志气横嵩丘。入门上高堂，列鼎错珍馐。香风引朝舞，清管随齐讴。七十紫鸳鸯，双双戏庭幽。行乐争昼夜，自言度千秋。（功成身不退，自古多衍尤）。黄犬空叹息，绿珠成怨仇。何如鸱夷子，散发棹偏舟。闲书太白一诗，子山识。

此帖书法，多用方笔出锋，又有章草用笔杂入其中，转折方硬，笔锋凌厉，提按有力，捺笔如刀，古雅劲利，颇得魏晋人遗意。

张雨的行书

张雨（公元1277～1348年），早年名泽之，一名天雨，号句曲外史、山泽臞者。是个道士，道名嗣真，道号贞居子。博闻多识，工诗文，善书画。书法初学赵孟頫，后追唐李邕、怀素等。评者认为，孟頫学李北海得其舒放雍容，张雨得神秀俊逸。作品有《题画诗卷》等。

《题画诗卷》，原是《雪山楼观》、《云林隐居》二画的题诗，计二十三行，约一百六十余字（图81，局部）。

帖云：

怪底朝寒云气浓，卷帘金翠出芙蓉。似倾三峡龙门雪，为洗明星玉女峰。玄豹藏来深雾雨，绿阴缺处小房栊。拟求许郭仙人宅，知隔琼楼第几重。右题张彦辅画雪山楼观云林隐居二图，雨（花押）。

四月廿六日晚雨试笔天镜拙庵，此时偃卧清凉室中□小龙了在大年袖中矣！雨。

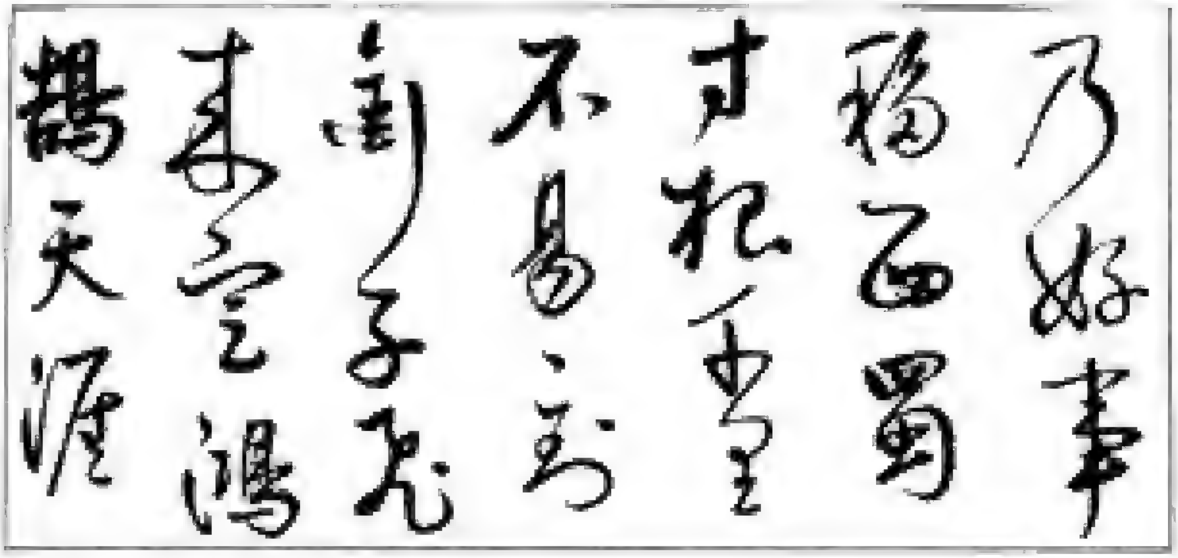


图79 解子铭 苏轼海棠诗帖（局部）

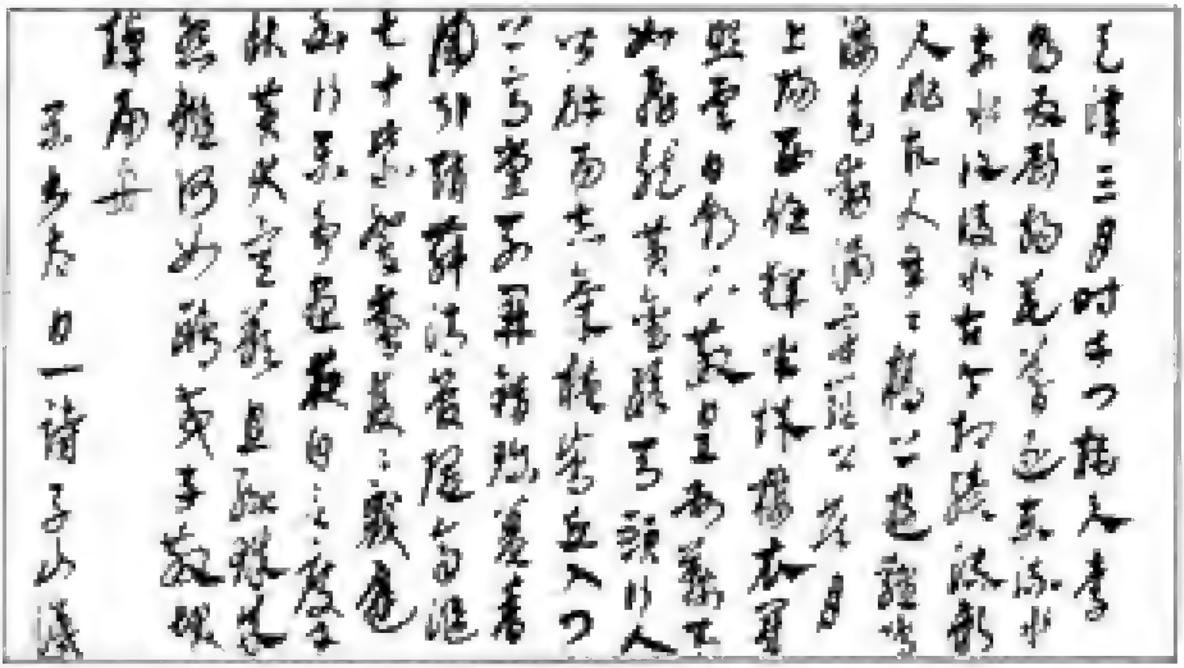


图80 谢雪峰 李白诗轴

图81 张雨 题画诗卷

此帖中侧锋互用，笔势纵横交错，结体收放互用，大小差杂，章法虚实错落变化，线条厚朴率意，气势不凡，洒脱奔放，俊逸脱俗，极富个性。

6.明代行书

明代沿袭唐、宋、元帖学，故能行草者甚多，初期馆阁体始兴，中期以后追魏晋，以畅神适意，抒发个人情趣为出发，风格上变为个性化，出现了一大批具有个性风貌的书法家，在传统基础上有很大的发展。

姚绶的行书

姚绶（公元1423～1495年），字公绶，号穀庵，晚号云东逸史，又称丹丘先生。工诗善画，书法学钟繇、王羲之。笔法严谨，行草相杂，夹入章草笔法，深厚温润秀逸。作品有《夜行诗》、《手札》等。

《夜行诗》分楷书、章草、行书三体写成，时年五十三岁(图82，行书部分)。

帖云：

杯盘具方圆，玉色分清白。惟重古制作，温润且滑泽。持之不忍舍，于我贵妇得。有酒互斟酌，族性杂宾客。玉也类君子，顾言慎恒德。勿为沉湎欢，悠久安我室。壬寅阳月廿六日记得玉杯盘于武林，将以遗仲子旦，越二日作诗示之，俾其慎守逸史。

此帖书法颇得唐法，法度严谨，结体趋横势，行草相间，颇具晋唐气韵，浑朴温润，秀逸文静。学小行书者，能入规矩，气韵不俗。

吴宽的行书

吴宽（公元1435～1504年），字原博，号匏庵，又号玉延亭主，官至礼部尚书。书学东坡，颇得东坡神髓，丰润奇拙。作品有《谢文太仆送匏研诗》、《匏研记》、《种竹诗》帖等。

《种竹诗》，墨书纸本，十行七十字，分上下两行(图83)。

帖云：

修然数君子，落落俱长身。东家每借看，步去不嫌频。移栽幸许我，已自前年春。自我得此辈，园居岂为贫。但忧积雨雾，日曝少精神。终然勤灌溉，枝叶还如新。因之悟为学，黾勉在斯晨。

明王鏊评他的书法云：“ 宽作书姿润中时出奇倔，虽规模于苏，而多所自得。” 此作笔墨浑厚，古拙遒劲，横势而不扁，浑朴而雅逸。明邢侗云：匏翁“ 书法法苏学士，浓颜厚面，祛去吴习，亦毕竟赵宋本色耳，超著实难。”

姜立纲的行书

姜立纲（生卒年月不详），字廷宪，号东溪。幼则能书，官至太子少卿。善楷行书，日本曾遣使求其匾，有书名，称‘ 姜字”，书法追求晋唐。作品有《咏易诗》、《七言律诗》等。

《咏易诗》，纸本，二十行一百零四字，南京博物馆藏(图84)。

帖云：

立卦生爻事有因，两仪四象已前陈。须知三绝韦编者，不是寻行数墨人。潜心虽出重爻后，着眼何妨未画前。识得两仪根大极，此时方好绝韦编。

余退直暇读易时，忽客至，坐顷诵紫阳朱夫子咏易二诗，钦赏之，窃识录出，以示不忘者。成化庚子仲夏望前一日也，立纲识。

此帖颇得晋唐意趣，结体得法，笔墨饱满，中锋用笔，线条劲挺，文雅秀美，纯洁清丽，极有功夫。按扇面布局，十五行大字，五行小字，颇俱虚实变化。

唐寅的行书

图 82 姚雁 夜行诗

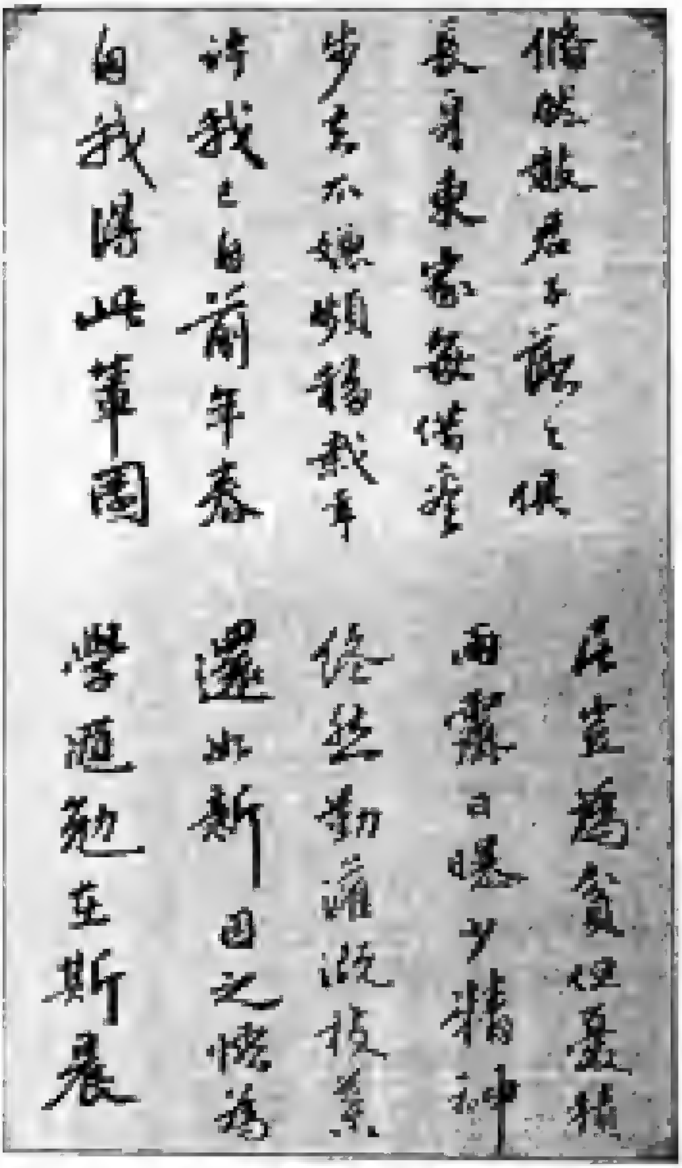


图 83 吴宓 咏竹诗

图 84 廖立纲 咏景诗

唐寅（公元1470～1523年），字伯虎，一字子畏，号六如居士等。明代杰出的画家，与沈周、文征明、仇英并称“明四家”。书法初学颜真卿、李邕，后学赵孟頫。书风稳健流美，激越飞动。作品有《自书诗》、《联句诗》、《落花诗册》等。

《落花诗册》，纸本墨迹，这是其中之一(图85，局部)。

帖云：

杨柳楼头月半规，笙歌院里夜深时，花枝灼灼难长好，漏水丁丁不闲迟。金串袖笼新藕滑，翠眉奁映小蛾垂，风情多少愁多少，百结愁肠说与谁。

此帖书法，结体用笔都很有法度，有晋唐笔意，婉丽多姿，线条遒劲挺拔。

文征明的行书

文征明（公元1470～1559年），初名壁，字征明，以字行更字征仲，号衡山居士，别号衡山。幼不聪，长而挺发颖异，文学吴宽，书学李应桢，屡试不第，晚年授翰林院待诏，故称文待诏。评者称：待诏小楷师“二王”，精工之甚，行、草深得智永笔法，大书仿涪翁尤佳，如凤舞琼花，鸣泉竹涧。王世贞说：“行笔仿苏、黄、米及《圣教》，晚岁取《圣教》挽益之，加以苍老，遂自成家”。刻有《停云馆法帖》。作品留存较多，如《七言律诗四首》、《后赤壁赋》、《青玉案》、《自书西苑诗》等。

《七言律诗》，分四段，仿三家，一仿东坡，二仿米芾，三仿山谷，四则自己面貌。所仿者形神兼备。现选第四段以见其貌（图86，局部）。

贴云：

平台。日上宫情霏紫埃，先皇阅武有层台。下方驰道依城尽，东面飞轩映水开。云傍绮疏常不散，鸟窥仙仗去还来。金华待诏头都白，命赋长扬愧不才。征明。

此帖书法，功夫深厚，既有晋唐遗意，也有米芾、怀素的笔意，浑朴文雅。

张凤翼的行书

张凤翼(公元1527～1613年)，字伯起，号灵墟，善诗词作文，亦善书法。追“二王”、晋唐书风。有《自书诗》、《五言诗》等。

《自书诗》，纸本墨书，四行五十二字，藏故宫博物院(图87)。

帖云：

赠日葵黄国医为畏所施先生赋。家传秘术似长桑，更有神丹可愈疡。试看戎葵比仙杏，无双不独属黄香。万历乙巳秋日里人张凤翼。

此帖书法笔法严谨，用笔遒劲。结体处纵势。

董其昌的行书

董其昌(公元1555～1636年)，字玄宰，号思白、香光居士。善画，师董源、巨然、“二王”、倪瓒、黄公望，尚笔墨气韵。自论云：“吾学书在十七时，初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴，以为唐书不如晋魏，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》，凡三年，自谓逼古，不复以文征明、祝希哲置之眼角。乃于书家神狸，实未有入处，徒守格辙耳。比游嘉兴，得尽睹项子京家藏真迹，又见右军《官奴帖》于金陵，方悟从前妄自标许，自此渐有小得”(《画禅室随笔》)。他由唐追晋，从颜、虞上追钟、王，又吸取李北海、徐浩、杨凝式笔意，二十年学宋人，参照赵孟頫，可说是个习古而集大成者，形成独家面貌，故明末清初影响巨大。留存作品数量很多，行书如《金沙帖》、《苏轼重九词》、《岳阳楼记》、《濬路马湖记》等。

《苏轼重九词》，条幅，四行七十三字，墨书纸本，藏上海博物馆（图88）。

帖云：

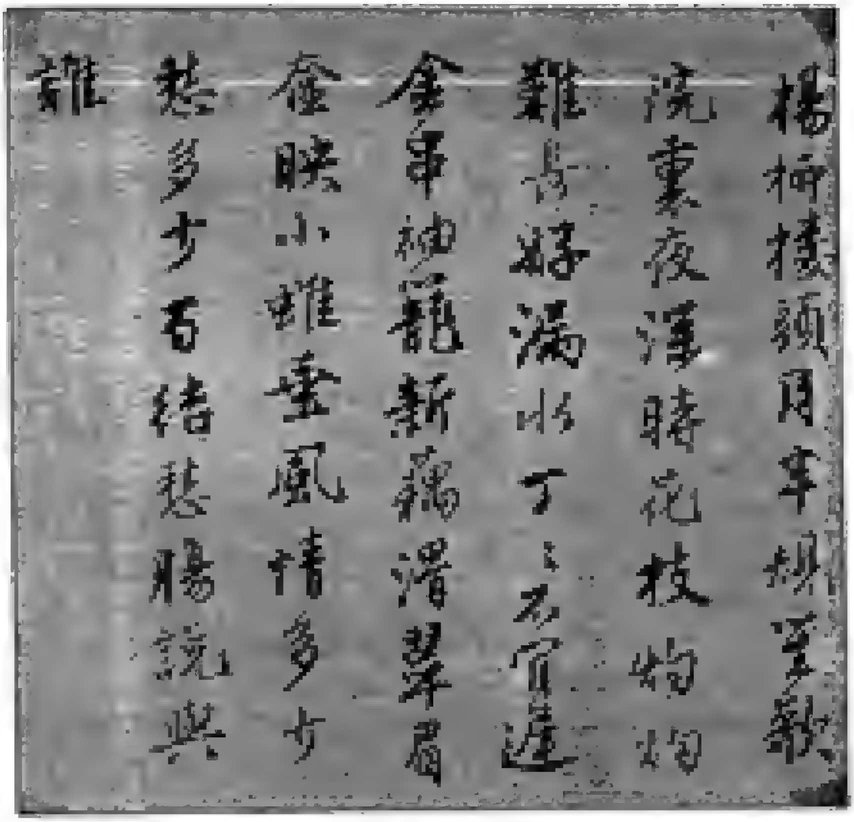


图 85 唐寅 落花诗册(局部)

图 86 文徵明 七言律诗(局部)

图 87 张凤翼 自书诗

点点楼前细雨，重重江外平湖。当年戏马会东徐，今日凄凉南浦。莫恨黄花未吐，且教红粉相扶。酒阑不必看茱萸，俯仰人间今古。东坡词也，宸甫同予游西山书此纪事，辛酉重九日，其昌书。

此条幅用笔圆润，章法疏朗阔绰，写来极其随意，似漫不经心，但就在这种心态下写出的书法，却表现了自然平淡，清逸秀雅。

张瑞图的行书

张瑞图（公元1570～1644年），字长公，号二水，又号果亭山人。擅长行草书。评者云：“张瑞图行草初学孙过庭书谱，后学东坡草书醉翁亭”。论者以为“瑞图书法奇逸，钟、王之外，另辟蹊径”。被称为明末四家之一。留传作品甚多，如草书《骢马行瘦马行》、《西园雅集记》、《五言律诗》条幅等。

《五言律诗》，续本，条幅，三条四十六字。江西博物馆藏（图89）。

帖云：

时出碧鸡坊，西郊向草堂。市桥官柳细，江路野梅香。傍架齐书帙，看题减药囊。无人觉来往，疏懒意何长。果亭山人瑞图。

此条行草书，笔墨放纵，笔锋跳动，一气呵成，线条方折而流畅，似行云流水，和谐美观，独具一格。

傅山的行书

傅山（公元1607～1684年），字青主，别字公它。明亡，朱衣于土穴，养母，号朱衣道人，别名真山、浊翁、石道人等。有气节，以死拒清试。通经史诸子，尤精医道；工书画，尤长草书。傅山自论书云“弱冠学晋唐人楷法，皆不能肖，及得松雪、香光墨迹，爱其圆转、流丽，稍临之，则遂乱真矣。”并提出“学书之法，宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁率真毋安排。”这是傅山针对当时盛行学董其昌、赵孟頫出现弊病而言，必须正确理解。其草书为人们称誉，行书也佳。留存作品甚多。

傅山《行书卷》，纸本（图90，局部）。

帖云：

鄙郡献大功德，故济穷桑梓，岂但波罗蜜，布施方……

此帖书法，虽是行书，但多用草书笔法，线条流动奔放，章法大小悬殊，虚实变化，浑厚弘大，气势万千。

王铎的行书

王铎（公元1592～1652年），字觉斯，号十樵，一号嵩樵、痴庵，又号痴仙道人。明大学士，入清官至礼部尚书。好古善文，能画，书法五体皆能，尤以草书称道，能得晋唐遗韵，又有个性，气势豪迈。留存作品有《琅华馆帖》、《拟山园帖》，条幅墨迹也很多。

《望白雁潭作》条幅，纸本墨迹，四行五十八字（图91）。

帖云：

不近严州地，稌秔老石田。狂情耗旅寝，病骨惧秋烟。樵唱深崖里，天低去雁边。古潭无定景，姑息为渊玄。荆岫杨老词坛正。望白雁潭作。辛巳。王铎具草。

此帖很有王铎行草书特色，在结体上有化简为繁、化繁为简之妙，在用笔上使朴拙和灵动结合，重按轻提，气势雄强，朴拙中见古雅。

7．清代行书

清代帝王均通汉文化，重视书法。前期提倡赵、董，远追晋唐，是明代书法的继续，以刻帖为范本。乾嘉以后，碑学兴起，冲击帖学，逐步个性化，出现生机，号为中兴。行书家数量很多，但大多是

图88 董其昌 苏轼赠九词

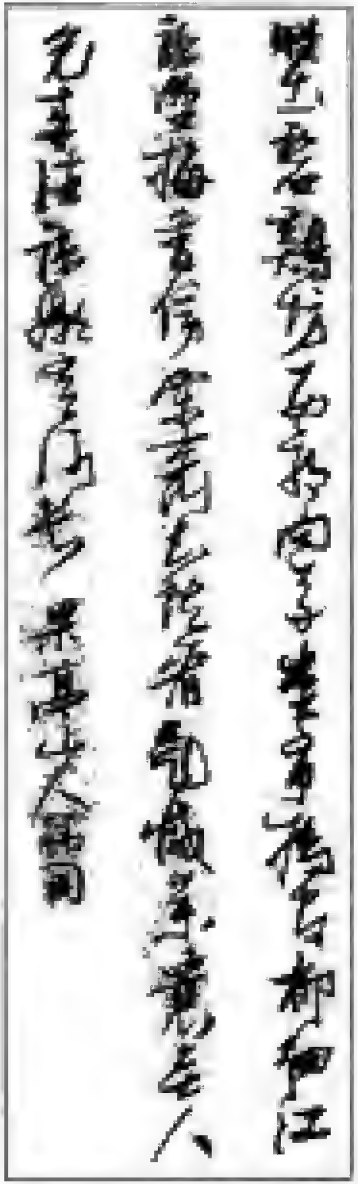


图89 张瑞图 五言律诗

图90 傅山 行书卷(局部)

图91 王铎 望白雁潭作

沿袭明代书风。

郑燮的行书

郑燮（公元1693～1765年），字克柔，号板桥，曾为范县、潍县知县，岁饥为民赈而罢官。工诗词，善书画,被称为“扬州八怪”之一。人称诗、书、画三绝,尤长兰竹。书法初学黄山谷和《瘗鹤铭》,晚年参入篆隶笔法，间用画兰竹笔法，融四体于一炉，自称“六分半书”。也长刻印。康有为评说，板桥“参用隶笔,然失则怪,此欲变而不知变者。”墨迹尚多,如《判词墨稿》等。

《判词墨稿》,墨迹纸本,四行五十一字(图92)。

帖云：

现于四月二十四月侍柬，何早不具抄。尔子不在家，又不将婚书呈验，凭何察核？不准。仰词证官中确查理处复。莫听谗言，静候论处。

此帖写来自然，既有个人特色，又很飘逸潇洒，不同于“六分半书”那样排铺生硬。

王文治的行书

王文治（公元1730～1802年），字禹卿，号梦楼，官至翰林院侍读。书法初宗董其昌，后学褚遂良,行书学《兰亭序》、《圣教序》,晚学张即之。秀逸天成,初时遒实整密,中年后入轻佻,姿态优美,骨格清秀。时刘墉讲魄力，文治讲风神，故有“浓墨宰相，淡墨探花”之称。格调清秀俊隽，作品尚多。

《孟法师碑跋》,纸本墨书,七行七十四字(图93)。

帖云：

或以此碑与雁塔圣教序较量，书时先后欲分轩轾，似非知言，圣教空明飞动，此碑古拙幽深，各有所长，未易轻议。大抵书家作书，不专一格，若千篇如一，便是脱墼，大书家固如是耶！文治又记。

此帖书法俊秀清雅，极具规矩法度，并无论者所说“轻佻”之弊。临习可以去霸气。

翁方纲的行书

翁方纲（公元1733～1818年），字正三，号覃溪，晚号苏斋。四库全书纂修，官至内阁学士。长金石考证,开金石鉴赏派的先行。书法初宗颜,后学欧、虞,隶书学《史晨》、《韩敕》等,曾钩摹古帖数十年,长小楷,似唐写经,工整精细,著有《两汉金石记》、《苏米斋兰亭考》、《苏斋唐碑选》等。

《评书》,条幅,纸本,四行三十七字(图94)。

帖云：

米元章谓柳子宽书乃不俗于其兄，武侯词记并阴，皆其所书也，宜以评鹤铭之法例之。翁方纲。

此帖笔墨自然，比其它书更显浑厚，似有颜真卿、苏轼笔意。

何绍基的行书

何绍基（公元1799～1873年），字子贞，号东洲，晚号蝯叟，亦作猨叟。通经史，精说文考证之学，兼金石文字，诗书名闻当时。书法早年学北碑。自言：“余学书四十余年，溯源篆分，楷法则由北朝求篆分入真楷之绪。”又云：“余学书从篆分入手，故于北碑无不习，而南人简札一派，不甚留意。”早年学《张黑女墓志》，后学颜真卿，回腕作藏锋。晚年学欧书，故沉雄中见峭拔，姿意中见逸气。留存作品尚多。如《行书卷》等。

《行书卷》,纸本(图95,局部)。

帖云：

天际乌云含雨重，楼前红日照山明。嵩阳居士今何在……

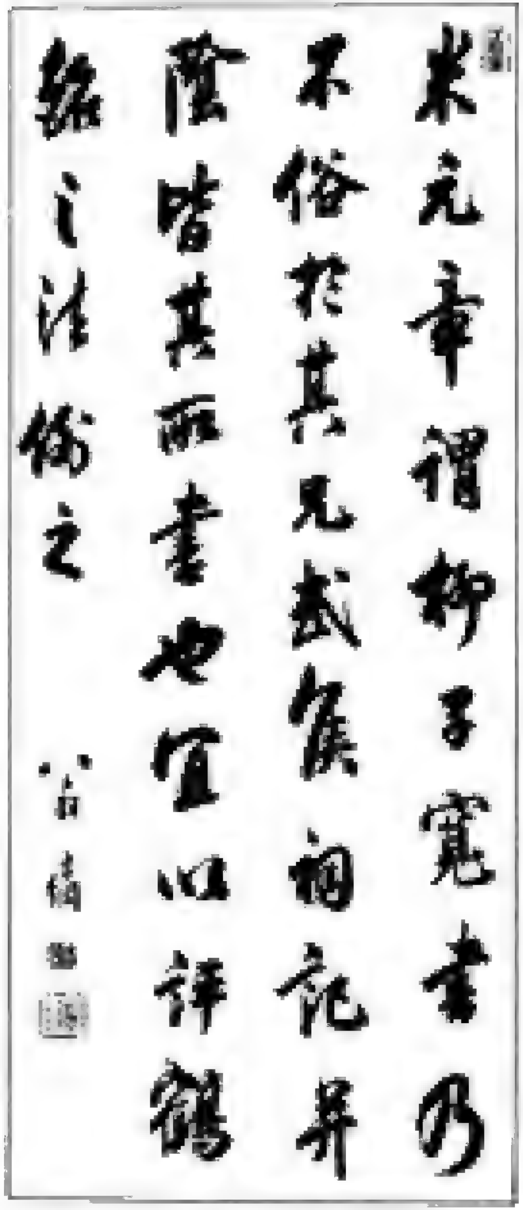


图94 翁方纲 评书

图93 王文治 孟法师碑跋

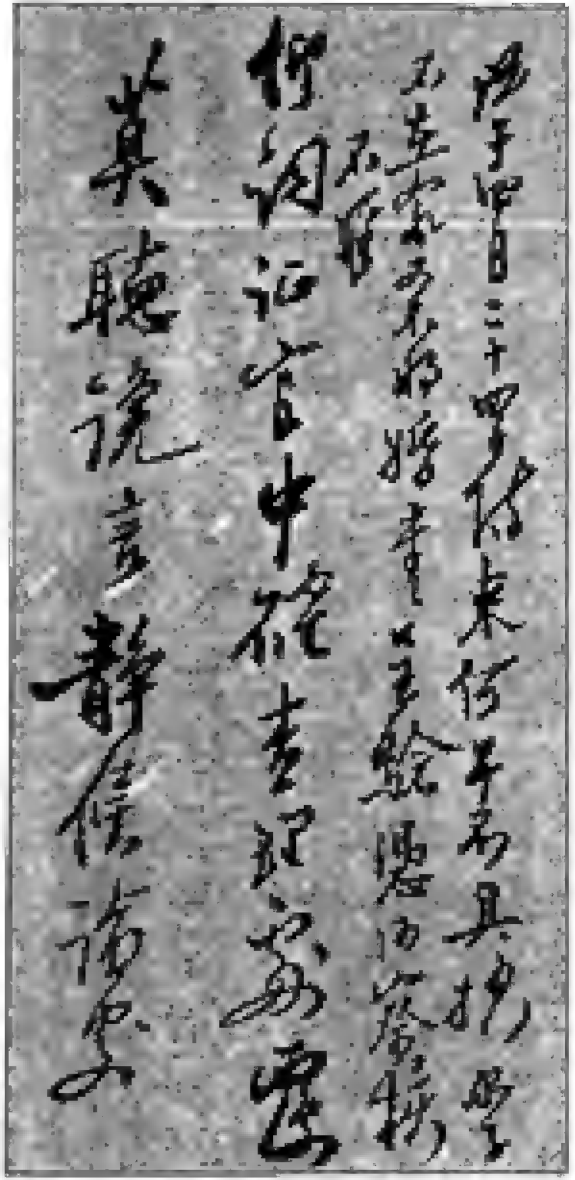


图92 郑燮 判词墨稿

此帖笔墨敦厚，用笔圆顺藏锋，温厚中有种强劲气势。可去媚俗。

赵之谦的行书

赵之谦（公元1829～1884年），初字益甫、号冷君，后改字㧑叔、号悲盦。善书画，也专篆刻。初学颜真卿，后学北碑，篆隶师石如，上追古碑，各体均能，以北碑笔入行书，融会变化，自成一体。论者以为靡弱媚俗。其行书也自有一格，古拙而有气势，凝重中亦有逸气。

赵之谦所书《行书中堂》,五行四十三字(图96)。

帖云：

襄公佐盛世，独鹗横九霄。抗疏直小范，雄谭摧大辽。秀逐两星降，声飞一楼峣，至今武溪水，流成沧海潮。之谦书。

此帖书法，笔厚浑劲，结体用笔都受北碑影响，直来直去，结体错落，行距空间小，雄强中具有逸趣。

历史上的行书家和行书作品是极其丰富的，以上介绍的只是主要部分。如果我们细致地观察研究他们学书的经验、形成的风格特色和美感，以及他们技法的特点，结合自己的情况和趣味，掌握一家，打好基本功，加以融会贯通，即可达到自己的追求。故这只是一种导索。

三、学习行书的步骤和方法

在讲学习行书的具体步骤和方法以前，先要谈谈对学习行书认识和态度方面的问题。任何一种学习都有个过程，学习书法包括学习行书，从不会到会，从不好到好，也要有个过程。对这个过程，要有正确的认识和态度，要付出相当的时间和精力，要有恒心和毅力，还要讲究方法，善于克服困难，这是学习能否取得成功的关键。这些方面做得如何，都会通过临帖和创作得到体现。

第一，学习行书，首先碰到的也是临帖问题。正确对待临帖问题，是学习行书由不会到会，由不好到好的关键所在。有人以为行书好学，临帖不临帖没有什么关系。这种认识是错误的。各体书法都有自己的特点，学习起来各有各的难度。行书有它自己的结体、笔法、章法的特点和自身的规律，要熟练地掌握它，也必须借鉴前人的经验和成就，而前人的经验和成就，都体现在他们留存下来久经考验的作品中。认真临摹他们的作品，就是借鉴和掌握他们作品的技法和审美情趣的最主要手段。不利用前人的成就和经验是愚笨的。不临摹前人的作品，就学不会也学不好行书艺术。能够认真借鉴前人的成就和经验，就能更快更好地掌握行书艺术，创作出优秀作品。

第二，临帖过程遇到困难怎么办？大家都认识到临摹古帖的重要，如果不能正确对待各个阶段所遇到的困难和问题，也不能学好行书。因为临摹古帖，不是随手可得的。特别是初临阶段，在掌握范帖的结体、笔法和章法时，容易顾此失彼，学不到家，临而不像或很不像。碰到这种情况，既不能丧失信心，更不能情绪急躁，甚至半途而废，以为学不好了。产生各种各样消极情绪和消极态度，不利于继续学习。必须要有恒心和毅力，分析研究所遇到的问题，找出解决问题的办法，坚持学下去。同时，也会遇到另外一种情况，即有的人急于求成，刚临摹了几天，稍有进步，就沾沾自喜，自以为是，急于写自己的，去搞创作，美其名为“创新”，结果仍然处在乱涂乱抹状态。这显然不是正确的学习态度。即使你在创作上能用上临摹到的一点点技法，那也不会取得很好的成就。只有借鉴、掌握前人的经验，成就越多越熟练，基础更丰厚，才能创作出有质量的作品，开出鲜艳的花朵。沙滩是长不出

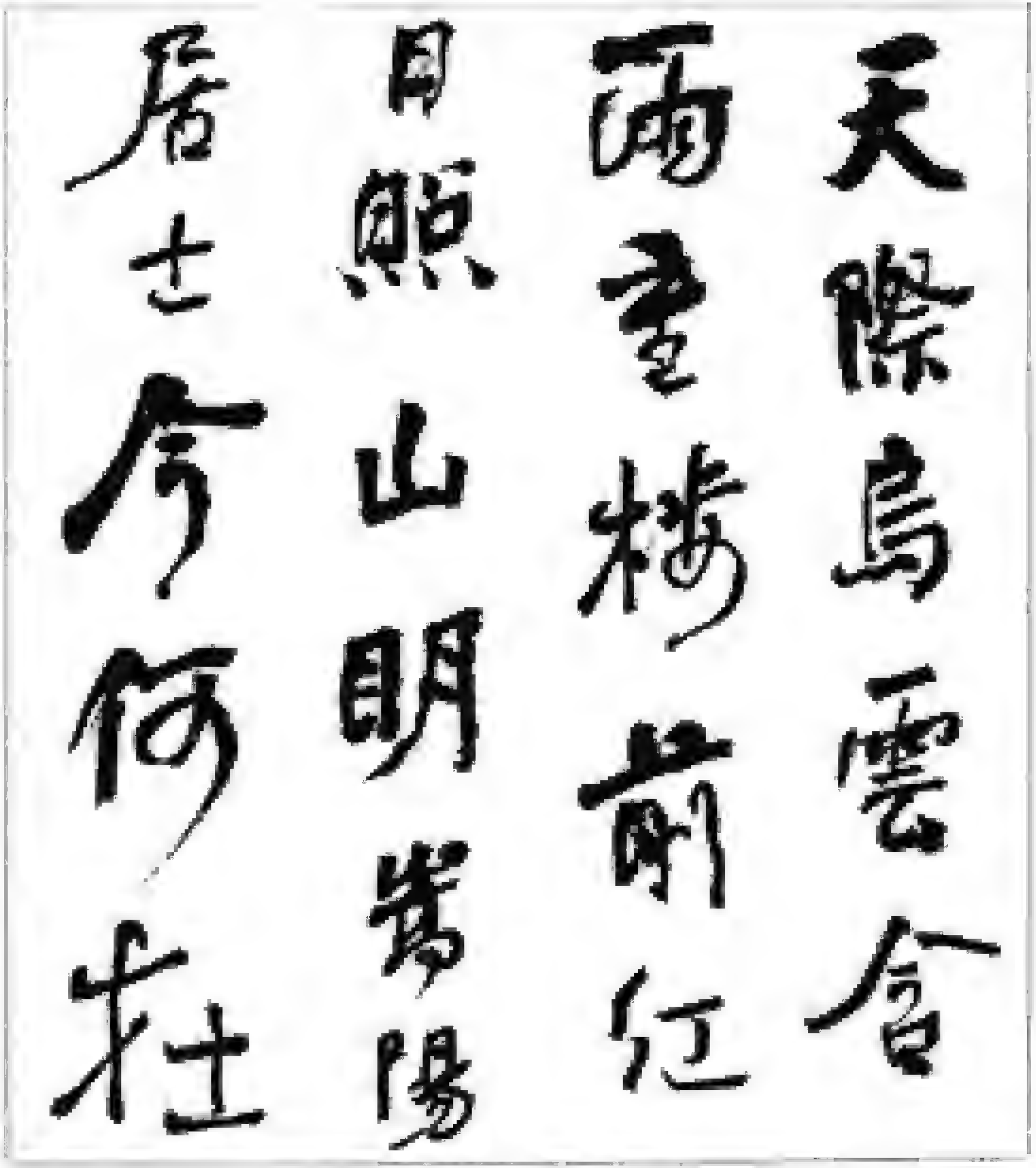


图95　何绍基　行书幅(局部)

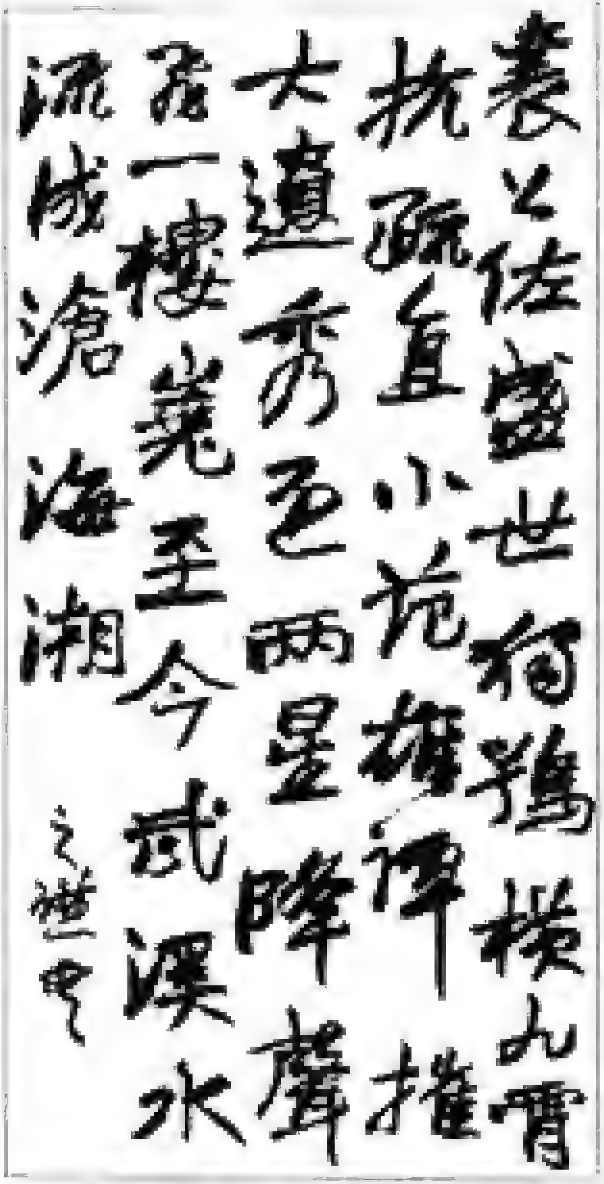


图96　赵之谦　行书中堂

硕果的，基础不牢就想创新，只能说明眼光短浅。所以，学习和从事行书艺术，临摹古人的范帖是一辈子的事，永无止境。只是临摹时要求不同，不可以放弃借鉴前人的经验和成就。古今许多有成就的著名书家，到老还在临帖就是这个道理。

第三，要重视方法。临摹的不同阶段，会碰到不同的困难和问题，也有不同的要求和办法。初临阶段、深入阶段和扩大临摹范围阶段，这三个阶段包括了学习行书临摹的整个过程。在这整个过程中所出现的问题和困难，要解决得好，学习就会省时省力，事半功倍。如何才能解决好呢？一是要有钻研精神，善于思考，探索解决问题、克服困难的方法；二是虚心请教他人，拜高明者为师，以法帖作范本，学习中善于分析判断，为我所用。

第四，要解决好临摹和创作的关系问题。解决好创作中的问题，除了必要的理论、知识、修养和悟性以外，其它问题在临摹过程中都可以得到解决。临摹是模仿，特别是在初临阶段，但是临摹不只是模仿。模仿是为了掌握范帖的形和神，技法和神韵。熟练掌握范帖的形和神是为了为我所用，创作出具有自己审美情趣和个性的作品。创作时既不能完全模仿范帖，又不能脱离范帖。所以临摹范帖，特别是到了一定阶段以后，就不是照猫画虎，而是要创造性地去临摹，去掌握规律性的东西，不能停留在一笔一画被动的模仿阶段。初期的临摹，是为了掌握初步的基本创作手段。深入临摹阶段，是为了熟练地掌握和运用创作手段。扩大临摹范围阶段，是为了为我所需要，把前人好的地方吸取过来，融会贯通，自立面貌，独自成家。创作所需要的技法手段，都可以从临摹中解决。甚至审美情趣和神韵，也可以从临摹中得到借鉴，从临摹中吸取。

在明确了以上这些认识问题以后，下面介绍一些有关临摹的具体步骤和方法。

（一）如何选择行书范帖

学习行书首先需要临摹，临摹需要范帖。历史上行书家很多，他们留存下来的作品极其丰富，究竟选择什么样的帖来临摹，选帖有无原则和标准？回答应该是肯定的。选择范帖的原则和标准应该是：

1. 所选择的范帖要适合练基本功。有人说，选什么古帖都可以练基本功。这话似乎有些道理，其实不然。古人的书法各有特点，专长也各异。有的个性较强，有的基本法度较扎实。起初学习不宜选个性太强的书家作品，而应选基本技法较扎实的书家作品临摹。从前面有关行书发展沿革的介绍中，可以看出历史上著名行书家差不多都学过东晋的王羲之、王献之。唐以后的行书家，除学“二王”以外，也学唐的虞世南、欧阳询、李北海、颜真卿。以后的人也有学五代的杨凝式，和宋的苏、黄、米、蔡以及元、明的赵孟頫、董其昌等人。可见这些人的作品适合或者说有利于练基本功。特别是王羲之的《兰亭序》、《圣教序》，是最适合初学行书学子们练基本功的。这两帖的字都是标准的行书体，法度严格，每字单独存在，无上下牵连。不过这两帖可先临《圣教序》，此帖字数多，扩大了《兰亭序》字的范围。古今都有人认为，应先临摹《圣教序》，因为它是集成的，理性多，容易入手，而《兰亭序》则注入感情多，点画活泼，难度较大。熟练地掌握这两帖单字的结体、笔法、章法，就为以后的发展打下扎实的行书基础。

2. 所选择的范帖要适合自己的个性和兴趣。自然，对初学行书者来说，这点还是其次的，因为初学者对自己喜欢那种风格，是否适合自己的审美兴趣还是蒙胧的，还没能辨别得很清楚。这时候的创作，也只是模仿性的习作。但随着对范帖的理解和对其技法掌握的熟练程度，单一的模仿性创作就不够了，就要更多地渗入自己的意趣。为了自己的创作手段更丰富，创作出质量更高的作品，你

就得多方面地吸取，就要扩大临摹范围。到此时，即要从你的审美兴趣和创作需要出发，去选择范帖进行临摹，去读帖，去研究，掌握前人的创作经验，为我所用，这样选择的范帖就适合自己所追求的审美兴趣和个性了。

3. 所选择的范帖最好是字数较多、笔画清晰的拓本或影印本。现在粗制滥造的、一翻再翻的印刷品太多，有的甚至临摹起来连字画走向都看不清楚，那就会在临帖时造成很大的困难。特别是行书作品，在使转连带过程中，线条比较细，经过拍照、制版、印刷等工序，往往受到很大的损失。所以选择范帖时，无论如何要选一本早期拓本或印得较精细的影印本作为范帖。如果一时找不到，临摹时就要多观察、多研究，要看出问题。如拓本，即使如《淳化阁帖》等名帖，有些字在运笔走向的笔顺中还有明显的错误。墨迹帖本中当不会出现这样的问题，但会产生连笔时连丝被印没有了，尤其在线条交错处，连笔线条印没了，也会造成笔误。所以对选定的范帖，在动笔以前必须下一番读帖的功夫，多观察研究之后再下笔。

（二）如何临帖

临帖的步骤、方法和要求，应该说对具备不同书法基础的人都得有所不同，不同的个人经验在方法、步骤上也是会有差异的。这里所介绍的临帖步骤、方法、要求，是对初学者来说的，是从严格练习基本功角度出发的。为了打好扎实的基本功，又要求有一定的速度和效果，就得讲究方法。其具体步骤、方法是：

1. 解散结体学笔画

行书中有笔画和连笔，有各种形态，在临习全篇以前，要就单个字进行分类练习。这种分类，可以分笔画，也可以分偏旁。按笔画分的如点、横、竖、钩、撇、捺、挑、折等各类笔形。按偏旁分的如“言”“忄”“氵”“木”“亻”“宀”“阝”“辶”“扌”“金”“口”等各类部首。这种分类笔形与部首的练习，一是有比较，练时印象深；二是单个练习，注意力集中，不会顾此失彼。目的是在临写全篇以前，对范帖的结体、用笔先有所研究、熟悉。分类以后，先用双钩摹出（可以用铅笔，也可用毛笔），现在也可以用复印的办法，分类进行练习。如对《兰亭序》中例字的笔画分析，于曙光先生在《天下第一行书》中作了一个归纳，现录下来作为参考（图97）。在练习过程中要注意笔法。

2. 分段临摹打基础

在分类个体练习之后，可以进行分段和全篇的临摹。开始临摹，分段字数可少一些，然后逐步增加，直至分段临完全篇，才能扎扎实实地把基础打好。分段临摹如何进行呢？

第一，对临。对临时要求，先弄清笔法，即笔的运行、笔势、起、收、使转、转折及笔画的形态。下笔以后，用笔要符合或要像范帖的形态和笔势笔姿，要对照范帖检查所临作业，反复进行练习，直到准确为止。实际上这也解决了结体问题。在弄清和掌握熟练笔法以后，再把注意力转移到结体和章法上来，看结体的紧密程度，收和放，上字和下字之间距离呼应、联系等，还存在什么问题，并再临几遍。在对临过程中，在脑子里不断加深对字形、写法的印象，甚至闭起眼睛即会在脑际出现字帖中的字形。对临阶段，普遍容易产生的不足是临摹者观察往往不细致，对范帖的点画形态只看个大概就下笔了，写出来也只能似乎相似，但极不准确。其次是也许感觉到了，但由于用笔还不熟练，表现不出来。所以对临得好，需要时间，需要方法。初临帖，宁愿慢一些，但也要扎实一些。开始似乎慢一些，但经过几段临摹以后速度会快起来。切记“欲速则不达”。

第二，背临。背临的目的是为了创作的需要。许多人临摹了很久范帖，但一旦离开范帖就不会

图97 《兰亭序》例字笔画分析

《兰亭序》中有代表性的"点"

例　　字	局部	说　　明
歲		连排点： 有连有断，有起伏变化。
蘭		对称点： 空"度"而过，两相顾盼，先裹锋后抽锋。
陰		右下点： 一字末笔为点，取收势，须果断、沉稳。
咸		右上点： 轻点、轻收，有抛出而又收回之势。
集		右甩点： 左收右放，其势潇洒。
茂		牵丝点： 有断有连，起伏跌宕。
清		三点水： 有连有断。

例　　字	局部	说　　明
清		连横点： 左右相挟持中，连排横画呈点状，宜快捷。
觀		"草丛点"： 多点集中，注意来龙去脉不相侵犯。
俯		内裹点： 笔连意断，不可滞，敛锋收势翻卷姿。
將		内裹点： 笔断意连当取势。
所		钩变点： 竖钩简捷呈点状，可出锋以启下。
所		钩变点： 以点代钩宜简捷，收笔敛锋势未尽。
況		两点水： 承启分明，斩钉截铁。
興		八字点： 下八字点如两足分立，用笔有力，姿态坦然。

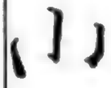
絲		分组点： 两组点，有区别，多变化，有来去，相朝揖。
無		连排点： 起伏波浪不凝滞。
之		顶上点： 首笔为点当出锋，承上启下宜灵活。
之		捺笔点： 右下长捺呈大点，果断有力不出锋。
以		“挑搭”点： 挑搭变点势犹存，左顾右盼有精神。
情		竖心点： 可断可连，先点后竖。
敘		上挑点： 左偏旁末笔点为承上启下，有“挑跳”之姿。
氣		重叠点： 上下两组顾盼点，须顾盼照应，灵活变化。

《兰亭序》中有代表性的“横”

例　　字	局部	说　　明
大		大长横： 入笔露锋，敛锋收笔，较楷书简捷。
天		长短横： 一短一长相掩映，启下时宜向上翻。
惓		重叠横： 向下钩有映带，向上翻有活力。
所		细腰横： 先露锋入笔，后收锋出笔，中间似“蜂腰”。
契		细腰横： 大起大落，先转锋而入，后杀锋而出。
其		垂头横： 顺势而生，两头垂，与下有照应。
事		启下横： 急出锋，紧启下，有映带。

		草式横： 类草书连笔，收笔扭锋上翻。
		多组横： 多横相积，要变化长、短、粗、细，错落有致。
		连笔横： 取草式，宜活跃。
		顿挫横： 单笔横画，宜起、落、行、收，各自分明。

《兰亭序》中有代表性的“竖”

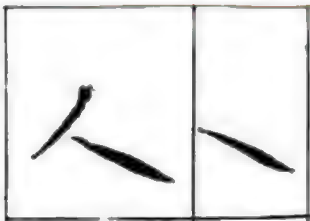
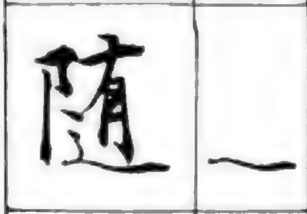
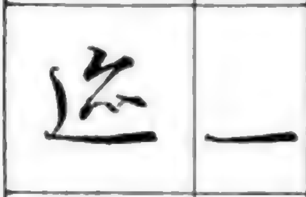
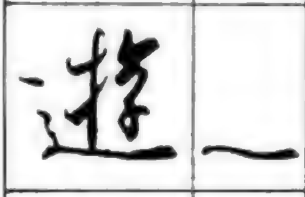
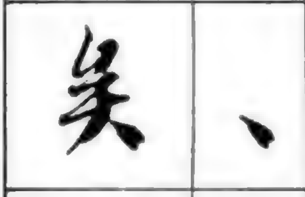
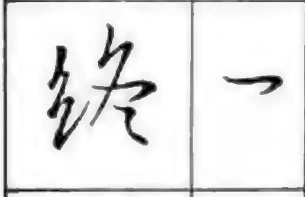
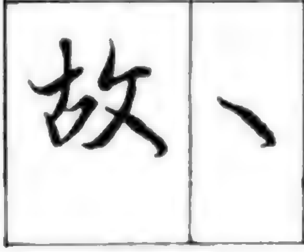
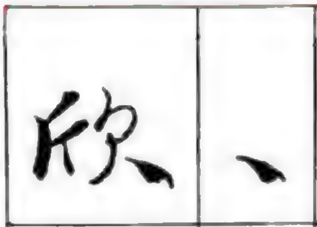
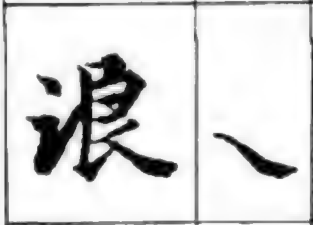
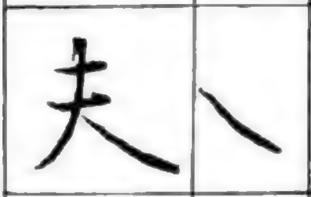
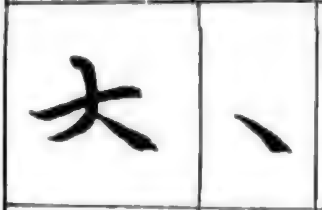
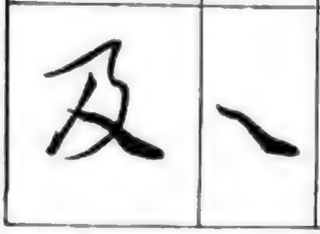
例　　字	局部	说　　明
		悬针： 末端出锋宜锋利。
		左下竖： 偏旁左下竖，与右呼应，急蹲抽锋向右上。
		右下竖： 有时急蹲向左钩出。
		垂露竖： 笔单势宜厚，中锋饱满作垂露。
		八字竖： 左右各有竖，八字两边分，重心则更稳。
		长笔竖： 长笔大“垂露”，在左为偏旁，弓身向右有力量。
		短笔竖： 字短笔画单，竖短宜粗壮。
		长撇竖： 长竖遇上“障碍物”，不宜过直应如“撇”。
		枯笔竖： 笔枯意不竭，下笔宜果断。
		并排竖： 不宜过匀宜变化。
		对称三竖： 讲呼应，不必过平行。

《兰亭序》中有代表性的"撇"

例　字	局部	说　明
人		直撇：落笔逆入回锋，向左抽锋。
及		带钩撇：作撇急抢，有时出锋似钩。
或		翻卷撇：有力度，有承启。
大		长弯撇：笔单撇粗宜弯曲。
俯		侧锋撇：落笔露锋侧压向左下，收笔藏锋向上带。
和		短撇：如鸟啄，平而有力，多用于左上或右上。
在		长"棍"撇：长撇如棍不抽锋，力量藏其中。
今		"闪电"撇：入锋加迂回，其势如闪电。
然		并排撇：不宜平板,宜变幻。
為		轻挑撇：偶尔用之显飘逸。
相		撇变挑：折锋笔重叠，更厚重，出锋以启下。

《兰亭序》中有代表性的"捺"

例　字	局部	说　明
又		长捺：出锋舒展，似楷非楷。
之		平捺：末端微收锋，宜舒展。
是		长反捺：急按抽锋，强壮有力。

	柳叶捺： 肯定、果断、飘逸。
	平拖捺： 似楷非楷，宜舒展。
	平波捺： 一波三折并收锋， 其姿秀丽。
	平反捺： 似平拖，似反捺， 急收锋，出平头。
	平收捺： 缓收锋，不曲不直。
	小反捺： 急蹲急收，似断竹叶。
	反钩捺： 急抢出钩，宜启下。
	大反捺： 略收锋，带出钩。
	卷叶捺： 猛按、急起、 转锋似卷叶。
	甩点捺： 似“离心”，力舒展。
	急蹲捺： 短、粗、平，如刀切。
	斜拖捺： 似楷非楷，势舒展。
	长足捺： 笔长、舒展、略收锋。
	短平捺： 笔短、急出锋如刺。
	直捺： 粗劲，微出锋， 似楷非楷。
	波折捺： 向下压，有波折， 平拖出，有份量。

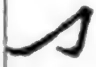
懷		点状捺： 短促果断。
斂		细长反捺： 细而挺劲。
不		翻转捺： 转锋向左翻钩， 形飘逸。
殊		短切反捺： 取收势，果断、 短促，如刀切。

《兰亭序》中有代表性的"钩"

例字	局部	说明
事		长竖钩： 出锋、圆活。
樂		短竖钩： 出锋、轻捷。
詠		横折钩： 宜圆活，似草非草。
惠		心弯钩： 向左上弯钩， 宜锋利圆活。
風		抛背钩： 力内含，钩锋利。
地		斜拖弯钩： 宜露锋、圆活、 方便，出锋利落。
也		平拖钩： 用力向右下平拖， 略向右上出锋。
茂		尖戈钩： 陡峭锋利。
攬		翻卷钩： 宜圆活。
感		藏锋戈钩： 势倾斜而藏锋。
殊		屈竖钩： 出锋向上带笔出 小钩，似蟹爪。

		扁努钩： 圆转有力。
		围转钩： 轻松自然。
		长戈钩： 舒展锋利。
		乙字钩： 舒展圆活,似楷非楷。
		钝竖钩： 粗钝自然，略出锋。
		长竖钩： 出锋平而锐利。

《兰亭序》中有代表性的"折"

例　字	局部	说　明
		方横折： 似楷书，方折有力。
		圆横折： 圆活，似楷非楷。
		尖横折： 折笔呈锐角， 有跳动感。
		双折： 连续折,宜变化 角度，使之圆活。
		斜横折： 陡峭、多圭角。
		反横折： 灵活有力。
		撇中折： 撇中夹折,宜 圆活、灵便。
		重叠折： 自然而圆活。
		啄钩折： 啄钩似折，宜圆活。
		连续折： 自然多变,有 牵丝映带。
		左右多折： 有呼应，求变化。

写了，在创作时就用不上。造成这种现象的原因是，他们在对临时只是依样画葫芦，临摹时不记忆。背临是为了促进记忆，所以对临阶段就要一遍一遍地加深印象，理解和记忆范帖用笔和结体特点，通过一遍一遍的背临就完全掌握了。当你临完这个帖时，你也就基本掌握这家的书体了，创作起来就不会感到困难。

第三，意临。临范帖的意趣，不完全求形似，但又不能完全离开范帖，得存原帖的一定意趣，又有自己对艺术的意趣的追求。如王铎临柳公权帖（图98），虽然临的是《淳化阁帖》中柳公权的《圣慈帖》，但从结体到笔法，渗进了王铎的意趣和风格。意临是介于临摹和创作之间的一种手段，也是临摹的最后阶段，它要求意临者具有一定的艺术见解，并且能比较熟练地掌握传统的技法。如果没有具备这种条件，意临就达不到目的。

对临、背临、意临在实践过程中，不可能截然分开，有个螺旋形提高过程，但注意力、时间等方面必须有重点，不可乱了步骤。乱了就会事倍功半，看起来似乎进度快，实际效果不佳，反而慢了。

这里要提醒的是，一家帖都未真正熟练，就去临另外的帖，朝三暮四，最后哪家帖也未真正掌握，这显然是很难提高自己水平的。

（三）关于行书创作

书法创作的规律，都是大体一致的。都要具备较熟练的传统技法，有一定的艺术、文化素养，懂得书法创作必要的知识。行书的创作当然也不例外。

1. 有关创作的一般知识

一是要了解对联、条幅、中堂、横幅、长卷、扇面、匾额等格式形制。这种格式对书写内容、形式有一定的制约。

立幅。是竖写的一种格式，也称条幅或中堂。条幅狭窄，一般都是四尺对开；中堂篇幅大，一般都是四尺全开，有时配以对联。明代时行超长条幅，往往是六尺、八尺，甚至更长的对开，也有用绸、缎作材料的。

横幅。也称横披，裱后成横轴。横幅大小不一，可大可小，纵字行短，行数多。也有只几个字的匾额。字少就要更注意结体的安排，要匀称统一而富有变化。

对联。是用途甚广的一种传统格式。春节的喜庆日子贴在门上的称“春联”。刻在楹柱上称“楹联”。对联分上、下联，上联为右，下联为左，两联相对。字数不等，有四、五、七字的，有长达数十字的。昆明大观楼长联，上、下联各为九十字，也称“龙门对”。联语讲究文字对仗、对韵，书写起来难度较大，要细心经营布局，上下、左右呼应，和谐统一。上联右边题上款，下联左边题下款。上款靠上，下款适中偏下。如字多可写两行，下联则要落脚在内侧，两联相对，上下联落脚都靠中间一行。

除以上主要格式外，还有题扇、题画、书题等等，书写起来都较有难度，需要很好地经营布局。

其次是印章。印章在一幅字中，对调整布局，或烘托气氛，都起着画龙点睛的重要作用。印章分名章和闲章，有朱文、白文两种。名章中或单姓、单名，或雅号章，均盖在下款具名下，或在具名左边空白处，称“压角章”。闲章一般盖在首行第二字右边空白处，又称“引首章”。姓名章根据题款后的空白，可盖一章，也可盖两章，如盖两章则白文在上，朱文在下，形小在上，形大在下，以协调为原则。

三是题款。题款分单款和双款。单款只具姓名，也可写时间、地点（斋号等），因何而写等内容。双款写为谁而写、赠予者的姓名。

这些都是书法创作时所需要的一般知识。下面谈谈学习行书创作的步骤、方法等问题。

图 99

图 98

根据我的经验和这些年在主持中国书协书法培训中心教学工作中所遇到的情况来看，我认为学习书法创作可分为模仿性和探索性两个阶段。它可以包括一个人一辈子从事书法艺术的创作过程。为什么？因为模仿性创作，显然指初学阶段到比较熟练阶段；探索阶段则应指探索而形成自己个性和个人风格的长期创作过程。历史上许多著名的书法家一辈子都处在探索阶段，如米芾那样，“既老，始自成家，人见之不知以何为祖也”。可见，他以前所创作的书法还有宗师痕迹，还带有模仿他人的因素，经过长期“取诸长处总而成之”，才不知何为祖，才是真正创造性的创作了。现在有些人似乎早已“成家”，“不知以何为祖”了，因为他压根儿就没有什么真正的“祖”，没有认真临过几日帖。我所以不赞成学现代人的作品，是由于他们中不少人的作品有种“天生的软骨病”。这种“软骨病”一旦学来就没法治了，到你感觉到时已是“觉悟太晚”，想纠正就太难了。当然，模仿性和探索性两个阶段，没有截然的界限。模仿性阶段也有探索性成份；探索性阶段更有模仿性因素，因为也在吸取前人的创作经验。现对这两个阶段的步骤和方法作些阐述。

2. 模仿性阶段的创作

初学习书法的人，临摹了一段时间范帖以后，心里总是痒痒地想搞创作。这种心态当然是可以理解的，因为现在是时行见效率和重视自我价值的时代。但是，在没有熟练掌握技法以前，这只是一种主观愿望。在创作之前必须专心于临摹，不要急于搞创作。已经比较熟练地掌握范帖技法以后，可以先进行模仿性的创作。

模仿性创作，第一步可以集范帖中的对子、短语，进行模仿性的练习。如《圣教序》中，可集“松风水月，清华仙露”或“二仪有像显覆载以含生，四时无形潜寒暑以化物”（图99），进行临摹性的创作，既有以范帖的写法作依据，又可以适当进行艺术处理，大小、轻重、浓淡都可以进行适当变化。反复进行这种模仿性创作，不仅促进临摹范帖，增加理解、认识和记忆，又学习了创作的形式和艺术处理。这种模仿性创作，技法、格调起步就高，远超过自己没有根据的随意写。这样经过一段时期的临摹和模仿性创作，技法已经熟练，认识有所提高，就可以进行模仿性创作的第二步了。

模仿性创作的第二步是在前段临摹和模仿性创作的基础上进行的，具体做法是自选内容进行创作，这又难了一步。即要以《圣教》、《兰亭》的笔法来写这两帖中没有的字。不仅如此，且艺术处理也要求高了，如同临摹中的意临，应有自己对艺术的趣味和要求，作品的艺术质量要求也更高了。这样不断进行，即会越来越熟练。

3. 探索性阶段的创作

经过长时间临摹和模仿性创作，已经非常熟练一种写法，创作几乎已形成习惯性爱好，这时候，为了不断探索，就要临摹多家的作品，但不要盲目，而要灵感性地进行。譬如历史上许多名家，起初都学王羲之，后遂成诸家，各具特色。这里不妨引文献作论证。王献之“模矩虽出于逸少，而笔势飘飘，已而元常庭域矣”。欧阳询“初效王羲之书，后险劲过之，因自命其体”。虞世南“得右军之美韵，而失其俊迈”。褚遂良“临写右军”，“得羲之之法甚多”。李邕“其源流实出于羲之”。颜真卿“得右军之筋，而失于粗鲁”。杨凝式“下笔便到乌丝栏”。苏轼“东坡道人少日学《兰亭》，故其书姿媚似徐季海”“中岁学颜鲁公、杨风子，其合处不减李北海”。米芾“书效王羲之”，“晚年出入规矩，深得意外之趣”“妙于翰墨，得王献之笔意”。赵孟頫“行书诣《圣教序》而入其室”，“晚年则稍入李北海耳”。董其昌“初师颜平原《多宝塔》，又改学虞永兴，以为唐书不如晋魏，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》，凡三年，自谓逼古，不复以文征明、祝希哲置之眼角”“比游嘉兴，得尽睹项子京家藏真迹，又见右军《官奴帖》于金陵，方悟从前妄自标许，自此渐有小得”。这是历史上名家入帖出帖探索性创作出自己作品独特风格面貌的经验。

现在我们再来看看历史上两位书法大家，怎样根据自己对美的追求和趣味，有目的地去临摹前人的作品，吸取所长，用于自己的创作中去。颜真卿吸取篆书的中锋用笔、线条圆浑，和隶、篆的正面结构，改变王羲之欹侧结构，转折外拓，改变内擫，创作出自己的独特风格面貌。苏轼崇尚丰腴美，他不赞成杜甫对书法“贵瘦硬”的审美观点，说：“杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘦各有态，玉环飞燕谁敢憎？”所以苏轼的行书处横势，线条丰腴，骨力劲健，藏巧于拙，外柔内刚，有豪强之气。他临写“二王”后又临颜真卿的书法，为了加强骨力又学了李邕，加强巧趣又学了杨凝式，然后融会贯通，形成‘吾书如绵裹铁”。他说“:吾书虽不甚佳，然自出新意，不践古人，是一快也。”从两位著名书法大家的探索性创作中，我们可以总结出的经验：

一是要有自己很明确的审美观念和赏识水平。对自己的审美趣味和个性爱好有清晰的认识，从这点出发去追求创作的趋向和作品的风格，探索作品的面貌。如是豪放的，还是清雅的，或是刚劲峻拔的，或是浑厚朴拙的，等等。如果连这点都还模糊的话，自然就谈不上去追求怎样的风格和面貌。探索创作就是为了探求追索自己作品的情趣。

二是要解决技法上如何体现，懂得并善于借鉴传统的技法是如何体现情趣和神韵的。如笔法的方圆，笔姿笔势；结体的点画和使转，结体造型的面貌姿态应如何体现；章法的疏密虚实、错落，黑白的处理，等等。这些形式美如何体现所追求的审美情趣和面貌。即是说，作品的神韵，可以从历史书家中吸取哪些方面，要有目的地去临摹和吸取，在创作中努力体现出来。在这种不断地探索中就会使自己的作品越来越显示出独特的面貌，作品的质量越来越高，越来越为人们所认识。

三是要提高自己对艺术、文化，包括对书法艺术知识的修养。如对艺术形式美、文字学、诗词学、书法艺术美、鉴赏等等，都应有所研究，不断增强艺术的悟性。这是探索性创作阶段重要的一个内容，是日常必须经常关心和学习的内容。当然，这不是一日能成的事，需要长期坚持和积累。

在学习行书的道路上，对学习的具体步骤、要求和方法，由于学术观点不同，自然会是多种多样的。特别是当前情况和历史很不同，在当前东西方文化冲突的情况下，对待传统文化的态度就很不同。有人认为“传统书法已走进死胡同”，采取否定的态度。有人认为要用西方抽象派来改造中国传统书法。不少人则急于要走“捷径”，迎合某些流行色书风的需要，不重视优秀传统，而重视“自我表现”，甚至用物质手段，取得社会某些舆论首肯，似乎这样就挤进名家行列。这些都会影响或诱导走向不能扎实学习传统的道路。对艺术应有自己的见解，应该有自己的道路，不能随波逐流，不能急功近利、眼光短浅。既爱好书法艺术，就要孜孜不倦，讲求科学方法，利用自己的长处，坚持下去，不论年龄大小，总是会有所成的，会到达成功的彼岸的。

四、王羲之、颜真卿行书结体及笔法比较

王羲之和颜真卿是行书艺术史中的两大家，《兰亭序》和《祭侄文稿》被称为天下第一、第二行书杰作。王羲之是行书的老祖宗，以后历代行书家莫不学过他的行草书，如宋代的米芾和元代的赵孟頫等都创作出具有个人的神韵和风格，究其结体和笔法仍属于王羲之这派行书的规模。但颜真卿就不同了，他的行书结体和笔法则越出王羲之行书的范畴，上追秦、汉篆、隶的笔意，具有自己的独特性。所以，把他们两家的行书结体和笔法作一分析和研究，对于我们学习行书是极为必要的。通过对这两大行书体系的对比研究，一是便于临摹，二是可以悟出一些行书创作的道理，从而在行书的

神韵和技法方面去创作自己行书的特色和面貌。现将他们的代表作《兰亭序》和《祭侄文稿》字的结体和笔法作一对照，以说明这两家的结体、用笔的同异处。由于他们两家技法的差异，因此神韵面貌就表现得很不相同。但是，这种对照、比较很困难，因为这两个帖的字不可能都相同，故除相同的字外，不相同的字只能根据笔画的结体和用笔接近或类似的字，分解进行对比和说明。这样对比也许笔画相同或相似，但点画所处结体中位置不完全相同，因而在形态上不一致，但应该说基本笔画是大同小异的，故仍然可以进行对比分析。即使字体相同、笔画一致，但作者处理时形态不同也是存在的，故不能机械的对待。

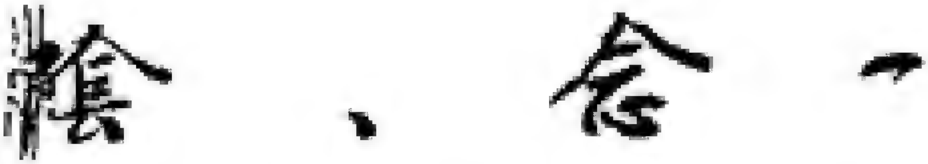
（一）各种形态点画的对比分析

“歲”(岁)字下三连点，王书写得笔笔完整，第一笔从横画下带入锋，向左下蹲锋后回收提笔，顺锋入第二点，下蹲回收，带入第三点斜往右蹲回收。起收笔都讲变化，姿势均不同，姿态秀美飘逸，又极重法度。

颜书“歲”字处理完全不同，把三点化成横画，入笔收笔均不露锋，带丝入笔，往左藏锋起笔，藏锋收笔，浑厚遒劲，朴拙厚重。

“蘭”(兰)字“柬”下两点，王书左右呼应，左小右大，小成正三角，右点形成头左身右侧势回锋带出，用笔方正，姿态优美，笔法灵活。

颜书“蘭”字的下两点，第一点起笔往左顿回锋萦带到第二点起笔，稍加停顿成方笔右蹲后往左顿笔再往上收笔，左轻右重，左萦带右藏锋，浑厚中带有挺拔，圆润中带有秀逸。



“陰”(阴)字下点，王书顺锋入笔后重按，以加强重量。这是由于全字笔画中此点分量最重，对全字稳定起决定作用，否则就压不住阵脚。且写得很有姿态，从左侧顺锋入笔，往右转笔下蹲后，提笔往左回收出锋，很有静中之动感。

颜书《祭侄文稿》无此字，“念”字类似，下左右点合写为一点，“心”字抛钩往上萦带，顺势往右

蹲，回笔出锋收笔。厚重而飘逸，并加强了全字的稳重感。

“咸”字上侧点，王书轻点露锋，飘逸轻盈，犹如空际流星，甚有流动感。

颜书“戍”字上侧点，重压在上短横画收笔处，犹如顶着一块坠石，很具力感，使全字更加有生气，浑厚丰健，协调变化，更具颜书风格。

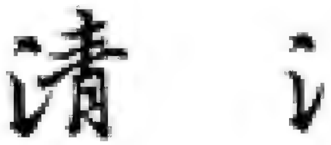
“集”字下甩点，王书左放右收，上紧下舒，与全字欹侧取势协调，左点顺锋入笔紧靠长横画处，往左蹲后右顿笔往回收笔，再顺锋入右点，往右下蹲笔，稍停顿后往斜下按，收笔回锋。

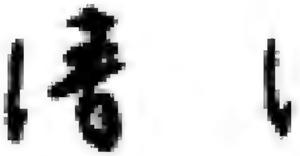
颜书“尔”字下甩点，全字上收下放，故左右两点外展，比较说左点收右点放，左点顺锋下蹲，回笔往右出锋，顺笔入右点，往右侧蹲，中途转笔往右下侧按后回笔出锋，洒脱丰腴，舒展而具变化。

“茂”字牵丝点，王书写得跌宕起伏，左呼右应，上仰下俯，相互呼应，很富动感。左点顺锋下蹲，回锋上挑，犹如一只燕子正往下飞，姿态优美。右点从右上入锋下按，稍作停顿，转锋往左下斜撇，轻快迅捷，好像柳枝飘动。

颜书“首”字牵丝点，则如山羊犄角，左点从左侧藏锋入笔往右下蹲，迅即回锋右挑出锋，右点顺势顺锋往右蹲，迅即转笔往左挑，提锋萦带到横画后收笔，强劲而富态势。

两者态势、用笔大体一致，但具体写时都很不一样，故形神各富特点。





“清”字三点水，王书上断下连。点有姿态，锋尖顺左侧入笔后往右平行蹲笔，到中间转笔往右下侧，回笔往上向左挑出。下两点连而分成两笔，顺锋入笔下行，提笔后笔锋向右上往右下蹲，猛然曲上挑出锋收笔。第二笔挺拔，下点猛锐，上下点左呼右应，极为活泼。

颜书‘清”字，三点成一竖。线条单纯浑朴，略带回锋，静中带动，轻盈舒展，与右旁‘青”字紧收形成呼应和虚实变化。

“絲”（丝）字为两组点，王书一组成三横连点，一组以中间短竖为中心分左右点。第一组萦带入锋从锋上尖往左稍蹲回挑，顺锋右蹲往右挑，后右下蹲反挑出锋，犹如波涛滚滚。第二组点则连笔顺锋写中间短竖，下行收笔往左挑出，提笔从左侧顺锋往右再往左蹲锋，藏锋收笔后，离纸笔锋往右上顺锋入笔，往右蹲后下顿向左回锋挑出，左收右展，相互呼应。两组变化，各具态势。

颜帖中无此字，“宗”字只一组点，左挑右撇，左伸右缩，全字上疏下密，上三画平直，下三点跳跃，形成动静变化。

“無”（无）字下四点，王书写得似点非画，以点连画，起笔带锋入笔，左蹲右挑，顺锋下按右挑出锋，提锋右行斜顿回锋下挑，起笔仰、收笔俯，上下呼应，横成波势，很有活力，细致文雅。

颜书“無”字，上横画中穿下长横画，往右横顿笔往下带，线条曲折，如同闪电，第一横画圆折，第二折方笔，第三折圆中带方，三折极尽变化，中间紧密，上下笔舒展，势足力强。与王书相比，一个细致文雅，一个雄强而有气质，两者心境、风格极不相同。

“之”字上顶点，王书上下出锋，用笔方折，姿态俏丽。

颜书“之”字顶点，用笔轻巧而随意，犹如云彩在空，俯视大地，上虚下密，跌宕多姿。

“之”字捺笔点，王书锋尖向上转笔斜向右蹲回锋收笔，先方后圆，静中寓动，浑厚中有俏丽。

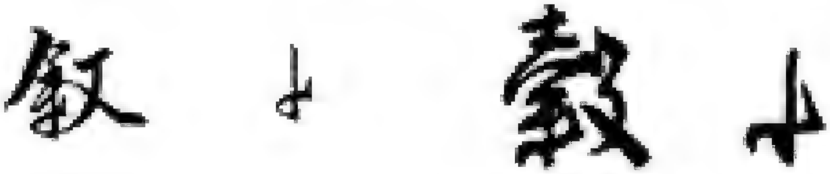
颜书“宅”字，本是抛钩，因宝盖宽大了，故把抛钩改为回锋捺笔，提锋后又转折下按，经过又提又按后回锋收笔，全字上放下收，直笔收笔，显示了气势和力度。

“以”字挑点，王书经过两个顺锋下蹲右挑，一波重一波，犹如火焰，甚显风姿。

颜书“嗚”(鸣)字,将“口”字化为两个曲挑,逆锋往上回锋下蹲,抬笔向上右挑,连笔下右侧蹲回锋上挑出，一高一低、从左往右曲线游动，犹如风浪，曲中带折，舒展而灵动。

“情”字竖心点，王书左点断、右点连，左点顺锋往左入笔后，即往右行转笔左行下蹲，回锋上挑出锋，萦带右点入笔右蹲成方笔，转笔往右下蹲回收。右点刚挂在长竖的右顶端，似树干上挂果，左右呼应，姿态生动。

颜书“惟”字竖心点，在竖画的下部，随意一蹲一带往下一顿成短画，尽意强健。



“叙”字上捺挑点，王书由直画钩连带从下顺笔反锋入笔，往右上行后往下蹲反挑出锋，笔法复杂,不用左右点,避开“又”字左撇右捺的重复,又使左旁“余”字笔画集中,形成左密右疏,虚实相济。

颜书“穀”(谷)字上捺挑点,用笔与王书相仿,但粗拙方硬,气势强劲。

“氣”(气)字的“米”重叠点,王书上下呼应,左右顾盼,左紧右舒,上两点左挑右撇交叉成短画,收得紧，下两点左右分势而呼应，上收下放，紧松结合，下左点紧靠横画，下右点拉开往右，左收右放相呼应，松紧结合，点画生韵。

颜书“禄”字，右旁下部本是水字中点挑撇捺的四笔，但化为两点，左紧右展，而全字则是左疏右密，左旁笔画舒展，右旁笔画收紧，虚实变化。

“清”字横连点,“月”字本是两横画,王书化作连点,上撇下捺,紧依左竖画,有虚有实,轻巧秀气。

颜书“清”字更加简化，把两点只作一点，斜点下挑。全字左疏右密，上三横后下部分空间已很少，故把月字写成似日非日字，尽量压缩收紧，让出空间，以求全字协调。

“觀”(观)字草丛点，王书各点各有姿态，你呼我应，极有层次，左放右收，下紧上疏。第一点顺锋重按，用笔方整，起笔右拉，顺锋右侧入笔，回锋转笔往右上挑，然后拉向右笔，改为短竖，然后右边轻点，有重有轻，近呼远应。第二部分又从右重笔按挑，再点连长撇，变成很密。充满起伏、轻重、粗细、平错等等变化，层次分明，错落有致，跌宕起伏。

颜书《祭侄文稿》无此字，只是‘蒲”字也是草丛点。如果说王字草丛点如花，颜字则如草丛，笔法自然，随意落笔，浓枯变化，犹如犄角之势。

“俯”字内裹点，王书竖画左挑顺势内转锋下蹲成藏锋收笔，笔连而意似断，运笔快捷，形似回转的蛇头，姿势甚美。

颜书“持”字也是内裹点，笔连意也似断，笔锋右边斜入笔成短竖，大转笔右侧下行，再转笔下曲行，又转笔往左曲挑，再转笔转锋挑出收笔，运笔快速，使转流畅，灵动优美。

“将”字内裹点，王书从竖画出挑，顺势顺锋下蹲，轻而细，锐而挺，如离弦之矢，灵动秀劲。

颜书“酌”字也是内裹点，弯钩回转外带出锋后再从右入笔转毫出锋成点，如同坠石。

“况”字两点水，王书上俯下仰，笔断意连，相互呼应，灵动有态。

颜书‘次”字两点水，为了和‘欠”字重画相呼应，两点水用轻点轻撇，左舒展右重按，上收紧下伸展，相互对应协调，既统一又变化。

“興”(兴)字八字点,王书如同蟹螯,仰上俯下,重按轻挑,按时厚重,挑时锐利,强劲有力。

颜书“真”字八字点，横画左带，迅即转笔下按平挑出，接着又右蹲提锋转笔往左下带出。活泼如游龙,上下连系,左右呼应,动静结合,生动圆活。

（二）各种形态横画的对比分析

“大”字长横画，王书顺锋入笔，敛锋收笔，纯用行书笔法，但收时笔画完整，行笔快利。

颜书“大”字却用短横画，这与整体上紧下展有关系，撇笔长，捺笔伸展，显示出雄强气势。

“天”字长短横画，王书上下画相互掩映，下仰上，上覆下，下画长往上翻意连长撇笔，上画为了避让故往右而短，捺笔起笔正与第一横画起笔相吻合，形成全字左紧右展的欹侧取势，笔画秀美潇洒。

颜书“天”字长短横画，上下画间靠笔画态势相连，为了左紧右舒的结构需要，上横画短而平直，避让靠右，下笔横画长而上仰，与上横画呼应，方笔起笔，收笔下蹲出锋。左撇短而右捺长，整个取横势,与王字“天”取纵势相反,各有意趣。

“惓”字重叠横画，王书上笔往下连带第二横画，笔断意连，第二横画长，左伸右收，收笔时逆笔上挑，接长撇笔，两笔萦带交错，显得笔画紧密而灵巧。

颜书“余”字重叠横画，上带下，下带上，上横画成点起笔上仰，下横画平上挑带竖笔，侧向一边形成线条密度，而让出右边更多空白，造成虚实、黑白变化。

“所”字细腰长横画，王书顺锋入笔后稍稍提笔，往右上曲行后下蹲回收不露锋，有一波三折之

势，秀巧灵活又具动态。

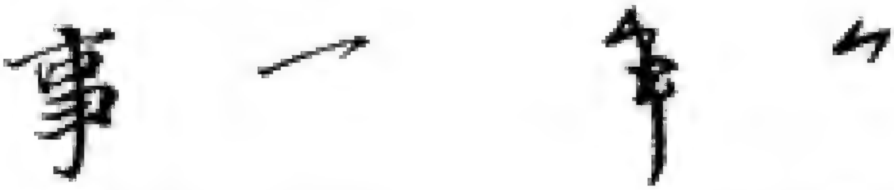
颜书“何”字细腰横画，也是顺锋入笔，右行曲背隆起再往下行收笔回带到“口”字起笔。其它笔画均厚重，唯横画轻而呈波状，使全字起变化，浑厚而又灵活。

“契”字下细腰横画，王书顺露锋下蹲转笔右行，转笔后即稍稍提起往上斜行逐步下按至收笔成斜曲线。起收笔上翘下俯，反势呼应，起落变化。

颜书“壬”字细腰长横画，起笔重按提笔上行，收笔下按，左伸右收。之所以这样处理是因为上下横画均是重笔，需要中间长横腰细，各笔均有姿致，造型优美。

“其”字上短横，王书两头下垂，两竖画则起笔如犄角，左往上，右往左，两笔出锋甚有姿态，上仰下俯。横画起笔则锋尖起笔逆上转笔下蹲右行收笔，平直短横画衬托出两竖画起笔的变化。

颜书“其”字，由上字萦带曲笔入锋，转折右行，收笔逆锋上带竖画，形成斜三角，竖画对上角画出两块黑白，具有虚实、黑白的变化，线条错综。



“事”字横画下带笔。横画下带有连上启下的作用。王书“事”字横画长而有势，到收笔提笔右顿猛往内钩，势猛锋利，细劲有力，如同铁线崩紧，富有弹性。

颜书“事”字，行草笔法，横画上带下连，承上启下，成两个直角折，方折锐利，竖画穿过起收点，成“8”字形，甚有风趣。

“至”字转笔短横。行书本有草书笔法，王书“至”字将短横连笔使转，从竖笔开始起笔，到收笔时提锋转笔往上成曲线，笔锋到曲线上部时逐步下按，过竖笔后转笔往下左侧行，顺锋转笔下按右行，停顿后往上挑，形成粗细、曲直、纵横的种种变化，线条利索，笔画完整，姿态优美。

颜书“玉”字转笔短横，有异曲同工之妙，从竖画下行收笔时提笔向左上挑，然后转笔下按成曲线交竖画下行，再往左下挑出，转笔向右挑出锋，也是形成曲直、轻重、刚柔变化，线条圆活，姿态优

美。

“盡”(尽)字多组横画,王书写得笔法丰富,多种横画而无类同。第一横画顺锋起笔仰上 第二横长画起笔与第一画势背，但起笔时转笔入锋成反钩与首笔呼应；第三笔横短画顺锋入笔，厚重平整；第四横画顺锋入笔稍长而细，收笔时上带出锋；第五横画起笔重提笔右行转笔右蹲成细曲线；第六横画起笔向上仰锋入笔，笔画左伸右收，左轻右重。这种起收笔的丰富变化，显示出王羲之的纯熟技法和高度艺术水平。

颜书“羞”字,也是多组横画的字,则是另一种风格。靠粗细、长短、方圆、横直、参错、黑白等变化，形成浑厚中有灵活。上三笔为不等长的横画，取势也不同；第四横画细，只是入笔后一带而过，即转折；第五为横画点；第六横画下带，完成全字。风格拙朴而错落变化，雄浑而灵巧。

“能”字连笔横画，也是连笔草法，使转和点画，静和动结合的写法。王书此字左紧右展，故“月”字收笔上带到从右上侧空白处转笔入锋下撇，劲利势猛，不提笔即转笔右按行，蹲锋上挑，用笔捷速锐利，跳跃灵动。

颜书“階”（阶）字连笔横画，从左竖笔上带顺笔横行，然后锋颖上转到短竖笔，收笔右钩进入第二横画，又上带进入短竖，下行转笔右蹲回锋平带到“日”字左竖，上挑往右成曲斜线，然后又一曲线内钩,横直斜曲,穿插变化,灵动流畅,姿态优美。

“一”字长横画,王书接近楷书,左转入,右蹲锋回带,细腰欹侧。

颜书“三”字长横画，因上有右侧势两短横点，故第三长横从左侧势起笔，从左往上，左伸右缩回带收紧，形成上下的变化。

（三）各种形态竖画的对比分析

“年”字长竖画是重点笔画，王书悬针收笔，厚重有力，收锋劲利。

颜书“年”字长竖画，厚重粗壮，强劲有力，气势雄劲，微带曲意，直中有曲，很有感染力，收笔也是悬针法，爽利、浑厚、洒脱。

“俯”字左下竖，王书笔尖顺锋入笔，往下行，蹲锋往右，回锋收笔，略出锋与上点连系，挺拔强劲，飘洒锋利。

颜书“作”字左下竖，只作竖点，浑劲有力，如同坠石，与右旁短竖遥相呼应。短撇短竖宽松舒展，而右旁三横一竖则显紧密，形成疏密变化。

“仰”字右下竖，王书锋尖转笔入锋，下行渐往下按，直到回锋左挑，出锋收笔，与左旁呼应，使右边收紧，全字具有稳定感。

颜书“節”（节）字右下竖，全字中下部分笔画收紧，上部分伸展，然而下部分留有空白位置，右下竖作短画，略往左撇，显得宽松，且与下部分笔画收缩协调，不使过长。

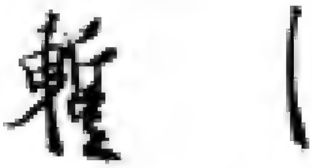
两者的处理完全不同。“仰”字为横势，下短竖短而带钩。“节”字虽然是纵势，但颜书成三部分，“即”字左旁收缩往上，而“卩”短竖则往下，故留有空白位置，正因为这样，它不能是长竖画，而只能是短竖并带有往左撇笔意。

“引”字右长竖画，全字左紧右伸，左密右疏，故王书右长竖笔上部靠左，下部往右。左边出锋入笔，收笔用垂露，势往右而两头往左，左右呼应以形成统一变化，笔画强劲有力。

颜书“刺”字右长竖画，全字也是左紧密，右舒展。故右长竖成弧形，犹如弯弓半月，两头细而不露锋，腰身厚重，全字浑厚灵活，拙而有趣。

“化”字左右竖画，王书左右背势而发，如同‘八”字意，笔画少，既要稳重，又要变化。左竖犹如一翻叶，顺锋入笔，先左后右逐步下按往左，下蹲后往左出锋。

颜书《祭侄文稿》无类似字；‘德”字左撇笔，其笔法如同‘化”字短竖，线条飘逸。



“蹔”(暂)字长竖画，王书把‘足”字移位在‘斤”字下，让位给‘车”旁，故‘车”字中心画成长竖笔画，使全字更紧密。写时入锋即转笔往左行后往右，形成左曲势，收笔时铺笔右蹲左出锋，成方笔，与全字呼应。

颜书“楊”（杨）字长竖画，左锋入笔右蹲转笔往下行，藏锋收笔成垂露，犹如入土木桩，挺拔强劲，厚重势足。

“由”字左短竖，王书写得既有姿态，又有力度，入笔时顺锋尖下蹲，收笔时回锋向右，势斜而略微曲，不呆板，不油滑。

颜书‘土”字短竖，因处中间，用笔虽然大体相同，但也有不同，收笔不回锋，起笔无锋尖，故有个逆锋向上回带用笔，势曲而厚重。

“同”字围框左竖画，王书全字左轻右重，左枯右浓，枯而不竭，浓而不肿，采用内擫法，笔锋枯笔顺锋入笔轻下，略回收，起笔和横画起笔遥相呼应，收笔处左斜右收。

颜书“圍”（围）字围框左竖画，全字形成三条纵势笔画。左竖画率意下沉，犹如藤瓜，遒劲肆意。右竖转笔不提锋圆转而下，收笔时重按顿，略略往左出锋收笔。外拓法，两笔竖画往外拓展，浑朴雄强，正面视人。

“ 帶”（带）字并列短竖，王书多画起笔乖巧不雷同。第一竖画起笔如点，笔锋左上顺锋尖入笔，往右下顿，转笔曲下行。第二竖画笔锋锋尖往右顺锋入笔，继续逆势而行，中间转笔往左，收笔往左出锋。第三竖画中间顺锋右蹲后即转笔略往左下曲行，收笔前即往右收笔，以便与第四竖画呼应。第四竖画起笔顺锋尖右蹲后即转笔往左下行，收笔时略往左出锋尖。各竖画起收笔有同有异，顺势背势，相互呼应，形成统一中的多种变化，用笔细致有法，丰富多彩，说明作者娴熟的技巧。

颜书“ 豐”（艸）字，并列短竖，第一竖画轻盈下行。第二竖画起笔顺锋入转笔下行，收笔回锋带中间短竖上挑。第三短竖锋尖顿后起笔往右上，转锋稍按下行，收笔蹲锋重按入中间竖笔，连丝入第四竖画，转锋往下，收笔回挑逆上圆转往左出锋。线条高低直曲，重轻错落有致，如同游丝飞动，虚实、黑白变化丰富。

“ 幽”字并列三短竖，王书安排这三竖甚考究，先写中画，从左方锋尖入笔后猛转笔，下行猛收挑出，十分强劲有力。然后随锋从右入左竖起笔，往下蹲锋，收笔回锋成方笔，甚有姿态，又与中心竖画起笔遥相呼应。右竖短画从左入锋，往右斜蹲后迅即转锋下行，往左斜蹲转笔，收笔挑出，然后写下横画。长短左右呼应，挺拔犀利，统一而有变化。

颜书“ 山”字写法则不完全相同，中心竖画逆锋往上回锋下行，收笔左挑连丝，顺势往左曲笔下按，转折时稍提后重按往右斜笔，收笔时提锋斜蹲，猛挑成锐角收笔，形成曲直、刚柔、方圆、虚实的变化，朴拙中具有灵秀。

（四）各种形态撇笔的对比分析

“ 人”字左撇，王书写得短而有劲，从左入笔露锋右按，迅即转锋往左下行，边行边提，收笔出锋。左短撇为收，为下一笔提供空间，使右捺伸展。

颜书“ 人”字则不然，左撇长，起笔极有趣，左出锋入笔后即转笔往下，犹如一蛇头，然后转笔往左下斜行，收笔时逆锋离纸面。长撇使右捺起笔可以放在撇的下部分横出，虽然线条细劲，但气势很足。

“及”字左长撇，王书入笔收笔锋利，线条劲挺，出锋自左上入笔如刀切，右蹲后迅即往左下斜行，收笔时下蹲回锋往上挑锋离纸。

颜书“及”字，左长撇则另种趣味。顺锋从右入笔，一波三折成曲线往左下行，收笔略呈回锋。这一斜撇的处理，与王字不同，使“及”字下部分留出大块空白，为的是右旁笔画可以曲折连笔。在写这一撇时，书者对右旁的连笔写法已心中有数，“意在笔先”了。

“或”字右翻转撇笔，王书“或”字成纵势，右撇笔处在“戈”字下部，犹如新月挂柳梢。起笔时从右上锋朝左，入笔后转笔往左下，穿戈笔后继续往左，成曲状。

颜书“成”字右翻撇笔，长戈斜撇，直来直去。写时逆锋往右上回锋转笔再往左下撇，收笔藏锋，其它笔画都是重按浑厚，撇笔倒显得随意，但很有气势。

“大”字长弯撇，王书结构欹侧取势，故以左让右，左撇收紧，右捺延伸。左长弯撇取势上重下轻，上放下收。起笔逆锋向左上回锋下蹲转笔下行，过横画后即往左撇。上部分重，正是与捺笔协调，才有稳定感。

颜书“大”字长弯撇，却是上收紧下放开，上短下长，左右如开弓，显示全字的气势。起笔从左上逆锋回蹲往下左撇，犹如弯弓，强劲有力。

“俯”字左上侧撇笔，王书从上入笔后即转笔，顺锋翻转左下蹲收锋。姿态飘洒伸展。

颜书“使”字左上侧撇，藏锋入笔，藏锋收笔，自然遒劲。

“和”字上短撇，王书藏锋右蹲回锋提笔左撇，短而有劲，如“八法”中鸟啄势，动感势强。

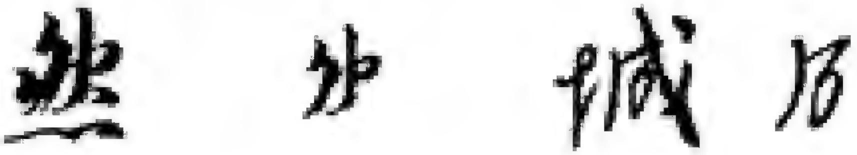
颜书“移”字上短撇，与王字短撇不同，从上细锋入笔，往右蹲迅即往左撇出锋，上轻下重，撇有飘势，与竖画下沉相呼应，稳重中有飘洒感。

“在”字斜长撇，王书有下沉感，起笔后似长驱直入，力点在收笔，左边笔画重，右下轻，但因短竖有力，故全字稳定端庄，并有轻重、疏密等变化。

颜书“不”字斜长撇较短，全字写得很活跃，动感强，四笔化为两连笔，横画收笔后往左下撇，藏锋收笔，运笔快捷，收笔下沉，势强力重，左紧右松。

“今”字上左侧撇，王书全字上重下轻，“人”字伸展，下部往中间收紧，左长撇极有分量，特别是起笔很有动态，锋从右上入迅捷右顿，转锋往左下行，重按，左撇出锋，势强厚重，又有姿态。

颜书“念”字上左长撇，全字是上紧下松，左撇长而下压外飘，右捺厚重而短。左撇起笔从左上入锋往右下蹲，迅即转锋左下行，中间往左下撇，形成一种波势，头重下飘，线条遒劲。



“然”字并列撇，王书写得厚重有力，气势非凡，相互呼应，多种变化。前两撇，连续短长撇，由右出锋入笔转笔左撇即方笔收回转入第二撇枯笔出锋，重新起笔往下转笔往上撇，连丝从右入笔往下点撇，最后笔锋左起右入，长撇而下往左撇出锋。形成长短、粗细、曲直等多种变化。

颜书“城”字并列撇，“成”字左第一撇细劲端庄，第二横笔连上撇笔，连带转笔再撇出，收笔往上挑，第三撇为戈中撇，劲直而有气势，全字有直曲、轻重变化，活泼而端庄。

“為”（为）字中心长撇，王书全字写得轻巧势足，长撇犹如一根细竹竿斜插在泥土中，点起笔如钩往右上挑，转笔往左撇，下接四点波线，颇有意趣。

颜书“為”字中心长撇，与王字笔法相似，大同小异，但下笔厚重，行笔较慢，收笔藏锋，拙中藏巧。

“相”字撇中带挑，这是行书常用笔法。王书“相”字起笔轻，斜撇下蹲回笔挑带丝出锋，收得紧而强劲。

颜书“榇”(榇)字左撇带挑，全字分三组，各有其势而又相连，左边“木”字头倾左，下靠右，故左撇在横画处起笔，往左撇出，收笔即转笔往上翻笔成曲线斜线往右，然后又向上挑起。显得特别随意潇洒，不计工拙，书写肆意。

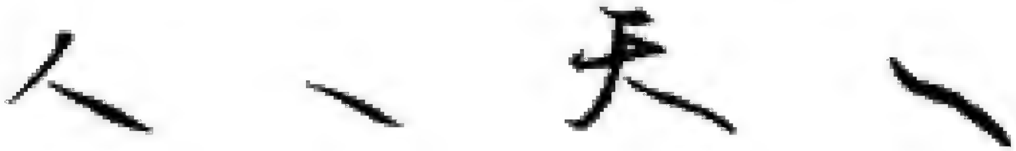
（五）各种形态捺笔的对比分析

“又”字长捺笔，王书笔法一波三折，从左顺锋尖入笔，微向上再往下按，再往右上出锋收笔，线条结实，捺笔锋利。

颜书“父”字长捺笔，也有三折之势，但和王字极不同，行笔重拙，只是出锋时回收出锋尖，这与作者的书风、行笔习惯，甚至书写时心态不同有关。

“之”字平捺笔，王书曲直而舒畅，从上撇顺锋往左按回锋提笔右行，逐渐下按停顿转锋重按回锋收笔，收笔含蓄不露锋。

颜书“之”字平捺笔，化为点捺，与上撇化斜竖相连右捺点回锋出尖，形象有趣。



“人”字柳叶捺，王书笔形似柳叶，行笔飘洒，从左顺锋入笔顺势右下行，逐步下按后提锋出锋收笔。形象生动，笔法细腻，飘逸秀丽。

颜书“天”字柳叶捺，其势犹如柳叶随风而飘，线条俏长飘逸，用笔肆意。

“遷”(迁)字平捺笔，王书一波三折，用笔如楷，遒劲挺拔，重视法度。藏锋入笔顿后提笔右行，逐步下按，收笔时停顿转笔出锋。虽如楷法，但不强调，故也可作行书笔法。

颜书“遒”字平捺笔，平直笔厚，遒劲率意，上竖点往左带后入笔右行，收笔回带出锋，笔法简直，不作姿态，朴实简洁。

“随”字中心平捺，王书起笔轻盈，波浪起伏，收笔回带而不出锋，姿态优美，飘逸动人。

颜书“璉”(琏)字中心平捺，全字左右均是重笔，中间宽松，竖笔轻快，往左带出回锋下捺，收笔藏锋，轻快飘逸，浑厚含蓄。

“迹”字平反捺，王书全字笔画空灵，极重姿态。捺笔由竖笔往左出锋后，立即顺势轻按入笔右行，中途稍按转笔平行回收。线条秀丽，姿态优美。

颜书“逼”字平反捺，全字中心紧密，“走”旁外展，故捺笔长，由斜竖收笔往左蹲后回锋，徐徐下按，收笔前稍停转笔往上收锋。浑厚劲挺，形如朴刀，力强势雄。

“遊”(游)字平捺，王书全字右紧左舒，捺笔成八十五度角，写得甚舒展，收笔回锋藏锋，以存含蓄，免于飘浮。线条平中有曲，曲中仍平。

颜书“逆”字平捺，全字略倾斜，竖笔直右下，逆锋入笔，捺时钝拙，厚重拙朴，力感甚强。

“矣”字小捺点，王书全字横轻竖重，捺点细锋入笔重按回收出枯笔，秀中藏拙，拙中有巧。

颜书“夫”字短捺笔,笔法与王书“矣”字用笔基本一致,只是稍长,与全字笔画协调,收笔时先往外回锋往内稍出锋，使势不尽而力更强，显得气势宏大。

“终”字反钩捺,王书全字左紧右松,为求变化,化捺笔为回钩,轻巧锋利,犹如横放钩刀,灵巧姿丽。

颜书“亡”字为竖横反钩捺，顺锋右下行，转笔加按，收笔回带成锐角，线条流畅轻巧，灵动秀美。

“故”字大反捺，王书全字左靠上，右靠下，故要用大反捺，收笔不出锋而用反钩。采用何种笔法，与全字的字势有着密切的关系，如用捺笔出锋，结构就不稳重。

颜书“牧”字也是大反捺,全字左收紧,右宽松,右旁又上收紧,下舒展,但因右撇笔短,故右捺也不能出锋，只成反捺。颜书写得干净利索，取势微妙，左上进笔，收笔回锋。

“欣”字转笔捺,王书全字左重右轻,故下笔捺要重而短,左顺锋入笔,逐步下按,蹲锋往右上,用笔尖往下回锋收笔。形如落叶，形象精妙。

颜书“矦”(侯)字,中宫紧密,左撇重笔,故下捺不宜长,回笔下带,线条轻盈,形同弯刀。

“外”字右甩捺，王书全字左收右放，右甩捺才能和左旁协调，锋从左出入笔，往右按，转笔往下，用锋尖出锋收笔，形如叶片，巧丽洒脱。

颜书“尔”字右甩捺,全字笔画单纯,左收右放,右点成反捺,收笔时转锋反钩,与左点呼应,又显宏大气势。

“之”字下蹲捺，全字笔画简单，王书上两笔向左，下两笔向右，左右上下呼应，疏密变化。故下蹲撇重按藏锋，使全字稳定紧密，形重如石，端庄典雅。

颜书“之”字下蹲捺，笔画连带，捺笔重而锋藏，粗拙浑厚。

“浪”字斜拖捺，王书全字结体紧密，笔画繁多，故捺拖长，以增加变化，也使气势外展，否则显得无生气。线条飘动，收笔含蓄。

颜书“承”字斜拖捺，全字形象有趣，如同正欲飞起的鹅。捺连撇笔，重按转笔出锋，形象如鸟，仰头翘尾，浑厚生动，古拙有力。

“夫”字长捺笔，全字笔画少，王书左紧右舒，故捺笔瘦长苗条，锋尖入笔后往右下行，收笔略按，藏锋，挺拔飘逸。

颜书“父”字长捺笔，全字前三笔紧收，捺笔伸展，雄壮强健，极有分量，形态生动，厚重而不笨拙。

“之”字短平捺。王书《兰亭》“之”字形态变化丰富，虽然只四笔，但有多种写法。此“之”前三笔收紧，下捺笔伸展，收笔时重按转笔后笔锋往下收，有伸而不展、锐而不脆之妙。

颜书“仁”字，化横画为短平捺，以和“亻”旁联系，顺锋入笔后右行翻笔下撇，形如树杈，强劲势足。

“大”字直捺，王书全字左紧右展，故成直捺。左撇紧收让出空间，使捺笔可以伸展，顺锋入笔往右下直行，边行边按，收笔时转锋聚锋出笔，平直而有势。

颜书“大”字直捺，全字上收下放，左长右短，顺锋入笔右行，回笔出锋，左右形成开阔的气势。

“及”字波折捺，王书由于其它笔画都是轻捷俏丽，故捺笔是重笔，一波三折，起伏变化，姿态生动。

颜书“及”字波折捺笔化为回环笔，让出中间大块空白，两头紧密，虚实变化，曲折有势，流畅生动。

“懷”(怀)字点捺，王书全字笔画稠密，空位有限，故结构紧密，欹侧取势后让出腹部空间，撇、捺笔短而厚重，入笔一顺一反，非常紧凑，厚重有力，顺逆有态。

颜书“銀”(银)字点捺，上头“日”字紧收，竖画靠左，让出空白给撇捺，捺笔顺锋右按，聚锋收笔。形似两片叶子，笔势舒展。

“叙”字长反捺，王书全字左紧右舒，左繁右简，左上右下，故用长撇长捺，顺锋入笔，顺笔右下，逐步下按，收笔回锋。细劲挺拔，笔长势足。

颜书“史”字长反捺，全字上紧下疏，撇笔向上，反捺厚重，收笔藏锋下收。强劲坚实，稳定有劲。

“不”字翻转捺，王书以撇竖交处为中心，笔画四面辐射，故此捺笔用翻转笔，以造变化，使全字有旋转感。写时顺锋从左方横入，往右蹲笔，转锋回钩，姿态曲折多姿，情趣盎然。

颜书“夫”字，全字结体从二横分开上下，各占一半，左撇下部短，故右捺长，顺锋入笔斜向右下，收笔时先往右转笔，再往左下出锋，这一翻转增加了变化。

“殊”字反切捺，王书以长横画分为上下各半，故捺笔只能用短捺，反切如刀，厚重方挺，富有笔姿。

颜书“大”字，上紧下松，气势宽宏 左撇长笔，故右边短捺，回钩更显得整体饱满。

（六）各种形态钩笔的对比分析

“事”字长竖钩，此字横画多，王书横画细，竖画较粗重，似楷法，起收笔顿挫，挑钩锐利，端庄稳定，弯曲有态。

颜书“事”字化钩为撇，全字横画连笔，上密下疏，故化为撇，潇洒率意，虚实变化，生动活泼。

“樂”（乐）字短竖钩，全字笔画繁多，又多集中在上部，王书欹侧取势，横画曲笔靠上，以让短竖空间，竖笔短曲，往左蹲笔转锋出钩，锋利有力。

颜书“巢”字短竖钩，全字正面结构，纵势，笔画多在上部，上紧下松，左点往内，右点往外，左紧右舒，故竖笔下蹲猛回笔出钩成细锋，犹如树杈挂钩，朴拙尖锐。

“詠”(咏)字曲钩，全字左重右轻，王书左边严谨，右边流畅，左紧右舒，中心竖钩为曲笔，往左顺锋并且往左一转，轻盈活泼，秀丽有姿。

颜书《祭侄文稿》中无此类字，所写“鳴”(鸣)字也属曲钩，但是连笔，收笔时成环笔。全字笔画洗练，将多笔画的“鳥”字简化为一笔四个动作，一撇回收连两个曲笔，收笔环转后出锋，飘洒流畅，简洁明快，极有意趣。

“惠”字短抛钩，王书全字以“田”字为中心，上下舒展；“心”字左点松右二点紧，中心抛钩曲线往

右重按挑出，锐利强劲。

颜书“心”字短抛钩，却完全是不同的处理，左点成短曲竖画，行笔迅猛，笔势强劲，回锋入笔抛钩，往右下行重按快笔回锋成钩，笔力强健，气势非凡。

“風”(风)字背抛钩，王书全字左收右伸，内紧密，外舒展，左曲笔，右抛笔画身往内擫，成背势曲笔，抛笔从横画内方外圆转折往下成曲笔，往右下行，蹲笔回锋出钩，锐利强劲。

颜书“夙”字背抛钩，左低右高，左撇右抛，虽往内弯曲，但其势较直，收笔右蹲，回笔向上出钩。全字笔画宽舒，用笔平和，线条匀称。

“地”字右抛钩，王书全字左舒右紧；“也”字上密下疏，取横势，抛钩竖画直斜而下，转折方硬，横画平直，出钩斜向右上，似乎划出长方块，线条瘦硬挺拔。

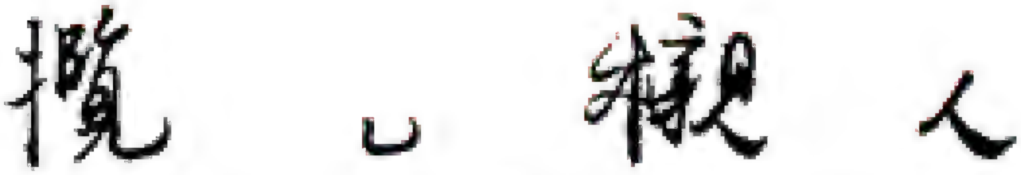
颜书“兄”字右抛钩，全字收紧，结体不舒展，似情感郁结，撇、竖皆短，收笔时钩也钝拙。

“也”字平抛钩，王书全字三短竖紧密，抛钩舒展，上密下疏。抛笔竖画入笔从下带上，回锋往下提笔，转折后右行，边行边下按，收笔斜出锋。显得挺拔厚重，结体稳定。

颜书“犯”字平抛钩，全字左边笔重密集下沉，右边笔画靠上稀疏，抛笔去钩，竖长横短，曲折转笔，左右一下一上，遥相呼应。全字结体疏密有致，曲直有法，姿态生动。

“茂”字戈钩，王书全字中心紧密，上下舒展，戈钩成一波三折，收笔往下蹲后猛转锋回钩，锋利势强。

颜书“戬”字戈钩，全字下紧上松，竖画紧贴横画收笔处，左右紧收，上下延伸，斜度较小，故有戈无钩，右上点外甩，笔力劲健。



“攬”（揽）字翻转抛钩，王书全字处纵势欹侧，左倾。下部紧收，抛钩竖短，有回环之势，秀劲环曲。

颜书“櫬”(榇)字的“見”翻转抛钩,全字三部分并列,相互勾连,而“見”字上密下疏,抛钩弃钩为捺，有翻转之势，洒脱飘逸。

“感”字藏锋戈钩，王书全字结体欹侧，往右上仰，故戈笔起笔在左侧，收笔抬起，一波三折，收笔藏锋，有笔意而无钩，姿态优美。

颜书“戊”字藏锋戈钩，横画侧势，但撇、戈两笔成“八”字势，收笔藏锋无钩，只见笔意。笔画厚重，结体平和。

“殊”字屈曲钩。王书全字结体左紧右舒，“朱”字左撇右捺下压，故竖画钩只能屈曲。

颜书“丹”字屈曲钩，化为斜曲钩，起笔转折内方外圆，竖笔外拓，收笔转折强劲，出钩爽利尖锐。

“浪”字两笔钩，王书全字笔画紧密，欹侧取势，竖画顺锋入笔后下行，下部分提笔，收笔后笔锋向左下顿后往右上方向挑出，锋利尖锐，挺劲有力。

颜书“鋃”(银)字两笔钩,竖画如“屋漏痕”,浑厚曲势,下蹲提起往右上出笔,浑朴遒健。

“于”字竖画曲钩，全字笔画少，两横一竖，故王书下部取曲势，既填补空白，又与横直有变化，起

笔逆锋上回锋下行，停笔转锋往左曲出锋。行笔慢而利索，雄浑强劲，甚有力度。

颜书“于”字竖画曲钩，头往左曲背，长横上带入竖画起笔，重按后顺锋往左曲行出锋成枯笔，曲折有天趣，洒脱率意。

“宇”字啄钩，王书其形如鸟啄，系“八法”之一，大都用于宝盖笔，横画收笔后往右蹲转笔回锋往左下挑出，转折有力，笔锋劲利，势如鸟啄。

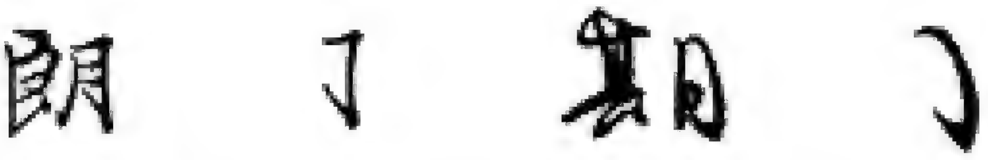
颜书“軍”（军）字啄钩，全字左舒右紧，出钩强劲厚重，起笔上带左蹲回锋，收锋顿笔转锋出挑，顿转笔重，出钩短锐，强劲势足。

“亭”字短曲钩，全字上部分笔画繁多，大多为横竖直笔，故王书“丁”字写得短而飘逸，曲钩如半月。横画连带竖画起笔，顺锋入笔，逐步下按，曲笔上提出锋。姿美势逸，结体生动。

颜书“方”字短曲钩，全字上收下放，前有撇笔，故曲钩成转折钩出，曲画遒劲，钩角钝拙，内藏千钧之力。

“列”字立刀钩，王书全字左紧右舒，左重右轻，侧势向左，出钩短锐，竖画曲势，蕴藏力度。

颜书“刺”字，左密右疏，右旁点靠上，竖笔微曲，钩改为斜撇出锋，与左旁呼应，虚实变化，黑白对比，造型甚有意趣。



“朗”字带横长竖钩，王书全字左右对称，上部分左舒右紧，下部分相反，右旁“月”字左撇舒展，故右竖钩紧收，横画顺锋进笔后，收笔上蹲，方笔转锋内擫，收笔时下蹲回锋往左上挑，瘦硬锋利，和左竖两笔钩呼应而有变化。

颜书“期”字带横长竖钩是另一种写法，全字虽是左右对称，左实右虚，竖钩笔横画只是一带即转笔右斜下，逐步下按，收笔前重按转笔往左上撇出，转环笔再往下撇。笔画流畅，姿态优美，强劲洒

脱。

“爲”（为）字长横曲钩，王书全字上紧下松，笔画稠密，横画流畅，转折带方，斜曲下行，环转挑出，行笔快捷，遒劲挺拔，秀丽有势。

颜书“爲”字长横曲钩，全字中宫紧凑，左虚右紧，曲钩成圆弧曲势，线条圆浑遒劲，如同绘画中的大写意笔法。

“宙”字围圈钩，王书全字笔画紧密，横轻竖重，转折方硬，横画下笔细硬，转折方硬，下行竖画挺劲，顺笔左钩，有钩无形。

颜书“申”字围圈钩，全字上重下轻，上密下疏，左竖连横画右蹲转锋下行，顺势钩出，有笔势而无钩。

“哉”字长戈钩，王书全字左密右疏，上窄下宽，右旁上放下收，“弋”字上短下长，长画伸展，挺拔刚硬，出钩锋锐，强劲势利。

颜书“我”字长戈钩，全字左收右展，长戈下有撇，故一按即收笔，有戈而无钩，如出钩则势不顺，下过重上过轻，无钩反而妙趣横生。

“己”字大抛钩，全字笔画简单，王书上收紧下宽松，抛钩曲度大，刚劲势足，精神饱满。

颜书“魂”字抛钩，全字左虚右紧，左旁上疏下密，右旁上密下疏，抛钩左有横撇，大抛钩化为小抛钩，笔锋右蹲往下转笔右行后上钩，转笔往左下带，形似阿拉伯“8”字。厚重紧密，形象有趣。

“ 同”字竖钝钩，王书全字左伸右紧，左轻右重，浑厚强劲，竖画下蹲后往左后聚笔外挑，用笔厚重而锋利，笔画下沉，为全字增加分量。

颜书“ 同”字竖钝钩，连带运笔，上连竖笔下蹲提笔回锋往右上，转笔往右下行，然后转笔往右下按猛挑出。逆上折右转笔下连钩笔凶猛，线条结实，轻重结合，流畅拙厚，轻飘和厚实相结合，结体生动简洁。

“ 事”字长竖挑钩，全字长竖是主笔，王书所有横画都以竖笔为中心，来往穿插，犹如树枝上的枯藤缠绕，长竖起收笔往左出锋，显示结体的变化统一，错落有致，遒劲结实。

颜书“ 呼”字长竖挑钩，全字连笔，草书写法，左带入竖笔蹲锋转笔下行带上，小折大折往左下带，线条粗细、曲直变化，气势宏大。

（七）各种形态折笔的对比分析

“ 暮”字横方折，全字上重下轻，笔画稠密，横画多，王书横轻竖重，欹侧取势，上折笔内方外圆，圆中带方，收笔下蹲上挑，显得端庄稳重。

颜书“ 俾”字横方折，全字左疏右密，右旁都是横竖笔，横画逆锋往上下蹲转锋右行，提笔往右下转笔下行，外圆内方，线条圆满遒健。

“ 日”字内方外圆折，日字笔画简单，王书三面外框笔厚，框内笔画轻，转折内方外圆，圆中带方，变化丰富，庄重厚实。

颜书“ 日”字内方外圆折，折化为连笔圆转，收笔厚重，犹如一轮明月，姿态潇洒，极富情趣。

“ 暎”字中间横斜折，全字左右结构，左窄右宽，左重右轻。王书右边‘ 英”字中间收紧，上下伸展，左轻右重，转折紧收，细锋入笔收笔，转折外圆内方，厚重强劲。

颜书“ 庚”字中间横斜折，全字结体也是中间收紧，顺锋入笔转笔回锋，率意藏刚。

“ 及”字双折，全字笔画较少，王书笔画纤劲流畅，用笔锋转折，轻盈灵活，如同游丝。

颜书“ 乃”字双折，全字连笔而成，撇笔回环往上小转再往右大转笔，上紧下放，两个折笔化为双曲笔，线条飘忽流动，纤劲遒健。

“ 也”字横折笔，王书上密下疏，上轻下重，中心笔画收紧，左右起收笔伸展。横折起笔带锋入笔，这点入笔出锋很有艺术趣味，既和短竖起笔呼应，形成整体，又改变左边起笔的简单和背势。转笔后顺势下按提笔上挑，增加转笔后笔画的强度。虽然笔画单纯，但是笔法丰富细腻。

颜书“ 元”字横折笔，楷书本是两笔，行书连带成横折笔，其势一上一下，犹如箭头，转折内方外圆成钝角，挺拔而浑厚。

“ 山”字反笔横折，全字笔画简单，王书三竖重，横画轻，中心竖画左上顺锋右蹲，形如蛇头，转笔下行，厚重有力，左竖向右蹲入笔往左下笔，与中心竖呼应，转笔时顺笔右行成横画，带有波势。用笔巧妙，丝丝入扣。

颜书“ 山”字反笔横折，笔画连带，中心竖笔左连左竖，转笔而下蹲，提起右行，折锋往下成右竖。钝拙中有灵动，圆曲和方折并济，变化也很丰富。

“ 察”字撇折，全字笔画繁多，王书曲斜横竖穿插组合，繁而有序。中心笔画紧密，上下部分伸展，中心部分两个撇折。一是左边曲撇折，左撇回收转入曲折长撇，纤劲而有弹性；二是右边硬转角折，横轻撇重，内为角折，外为圆转，圆中带方，尖锐强劲。

颜书“ 受”字撇折，都是圆转折笔，只是折角不同，或硬折，或曲折，笔画厚重，朴实遒健。

“趣”字重叠折。全字笔画繁多，横竖斜曲交织，相互掩映。王书左旁重叠折，笔画劲挺，曲折流畅，横画起笔后第一折内方外圆，锐角转折，第二折转笔曲折，第三折回锋转折，曲画斜行。三折各有不同，纤劲游动，活泼而富有意趣。

颜书“挺”字重叠折。斜撇折转环曲折，使两组字画联系，线条活泼而率意。

“欣”字上曲折。全字由左右两部分组成，王书左边上重下轻，右边上轻下重，形成对称。右边上曲折笔纤劲曲动，由左撇回锋成环曲折，两折平行，成为缺口圆圈，形成生动的结构。

颜书“次”字上曲折，全字左轻右重，上曲折紧收，有折笔意而形实，如同一顶帽子，浑厚而有意趣。

“足”字连续折。王书全字上紧下松，上重下轻。第一折转折厚重紧收，连带第二折只是折笔回锋，第三折曲笔折，第四折提锋转笔，折折各有不同。

颜书“死”字连续折，笔法单纯，顺势而行。逆锋回笔转锋为第一折，外圆内锐，左行回锋提笔成第二折，顺锋环转成第三、第四折。节奏起伏，线条顺畅，气势宏大。

“臨”（临）字叠折。全字由两组笔画组成，王书重叠各折，各有变化。左旁叠折，有重笔折、曲笔折、短横折等，右旁除第一折重笔折，下面都是连丝折，各折有收有放，错落变化。

颜书“臣”字左竖画下笔随意而重按，第一折连竖笔，第二、第三折竖画收笔提笔往上意连笔断，方笔转折形如闪电，浑厚中方折劲挺。

永和九年歲在癸丑暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩稧事
也羣賢畢至少長咸集此地
有崇山峻領茂林脩竹又有清流激
湍暎帶左右引以為流觴曲水

列坐其次雖無絲竹管絃之
盛一觴一詠亦足以暢敘幽情
是日也天朗氣清惠風和暢仰
觀宇宙之大俯察品類之盛
所以遊目騁懷足以極視聽之
娛信可樂也夫人之相與俯仰

一世或取諸懷抱悟言一室之內
或因寄所託放浪形骸之外雖
趣舍萬殊靜躁不同當其欣
於所遇暫得於己快然自足不
知老之將至及其所之既惓情
隨事遷感慨係之矣向之所

欣俛仰之間以為陳迹猶不
能不以之興懷況脩短隨化終
期於盡古人云死生亦大矣豈
不痛哉每攬昔人興感之由
若合一契未嘗不臨文嗟悼不
能喻之於懷固知一死生為虛

誕齊彭殤為妄作後之視今
亦由今之視昔悲夫故列
敘時人錄其所述雖世殊事
異所以興懷其致一也後之攬
者亦將有感於斯文

大唐三藏聖教序

太宗文皇帝製

弘福寺沙門懷仁集晉右將軍王羲之書

蓋聞二儀有像顯覆載以含生四時無形潛寒暑以化物是以窺天鑑地庸愚皆識其端明陰洞陽賢

哲罕窮其數然而天
地苞乎陰陽而易
識者以其有像也陰
陽處乎天地而難窮
者以其無形也故知
像顯可徵雖愚不
惑形潛莫覩在智猶
迷況乎佛道崇虛乘
幽控寂弘濟万品典
御十方舉威靈而無

上抑神力而無下大
之則弥於宇宙細之
則攝於毫釐無滅無
生歷千劫而不古若
隱若顯運百福而長
今妙道凝玄遵之莫
知其際法流湛寂挹
之莫測其源故知蠢
〻凡愚區〻庸鄙投
其旨趣能無疑惑者

哉然則大教之興基
乎西土騰漢庭而皎
夢照東域而流慈
昔者分形分跡之時
言未馳而成化當常
現常之世民仰德而
知遵及乎晦影歸
真遷儀越世金容掩
色不鏡三千之光麗
象開圖空端四八之

相於是微言廣被拯
含類於三途遺訓遐
宣導群生於十地然
而真教難仰莫能一
其旨歸曲學易遵邪
正於焉紛糾所以空
有之論或習俗而是
非大小之乘乍沿時
而隆替有玄奘法
師者法門之領袖也

幼懷貞敏早悟三空
之心長契神情先苞
四忍之行松風水月未
足比其清華仙露明
珠詎能方其朗潤故
以智通無累神測未
形超六塵而迥出隻
千古而無對凝心內
境悲正法之陵遲栖
慮玄門慨深文之訛

謬思欲分條析理廣
彼前聞截偽續真
開茲後學是以翹心
淨土往遊西域乘危
遠邁杖策孤征積雪
晨飛途間失地驚砂
夕起空外迷天萬里
山川撥煙霞而進影
百重寒暑躡霜雨而
前蹤誠重勞輕求

深願達周遊西宇十
有七年窮歷道邦詢
求正教雙林八水味道
餐風鹿菀鷲峰瞻
奇仰異承至言於
先聖受真教於上賢
探賾妙門精窮奧
業一乘五律之道馳
驟於心田八藏三篋之
文波濤於口海爰自

所歷之國揔將三藏
要文凡六百五十七
部譯布中夏宣揚
勝業引慈雲於西極
注法雨於東垂聖教
缺而復全蒼生罪而
還福濕火宅之乾燄
共拔迷途朗愛水之
昏波同臻彼岸是知
惡因業墜善以緣

昇墜之端惟人所託
譬夫桂生高嶺雲
露方得泫其花蓮出
淥波飛塵不能汙其
葉非蓮性自潔而桂
質本貞良由所附者
高則微物不能累所
憑者淨則濁類不能
沾夫以卉木無知猶
資善而成善況乎人

倫有識不緣慶而求
慶方冀茲經流施
將日月而無窮斯福
遐敷與乾坤而永大

朕才謝珪璋
言慚博達至於內典
尤所未閑昨製序文
深為鄙拙唯恐穢翰
墨於金簡標瓦礫於
珠林忽得來書謬承

褒讚循躬省慮彌
蓋厚顏善不足稱空
勞致謝
皇帝在春宮述三藏
聖記　夫顯揚正教
非智無以廣其文崇
闡微言非賢莫能定
其旨蓋真如聖教者
諸法之玄宗眾經之
軌躅也綜括宏遠奧

旨遐深極空有之精
微體生滅之機要詞
茂道曠尋之者不究
其源文顯義幽履之
者莫測其際故知聖
慈所被業無善而不
臻妙化所敷緣無惡
而不翦開法網之綱紀
弘六度之正教拯群
有之塗炭啟三藏之

秘扃是以名無翼而
長飛道無根而永固
道名流慶歷遂古而
鎮常赴感應身經塵
劫而不朽晨鐘夕梵
交二音於鷲峯慧日
法流轉雙輪於鹿菀
排空寶蓋接翔雲而
共飛莊野春林與天
花而合彩伏惟

皇帝陛下
上玄資福垂拱而治
八荒德被黔黎斂衽
而朝萬國恩加朽骨
石室歸貝葉之文澤
及昆蟲金匱流梵說
之偈遂使阿耨達水
通神甸之八川耆闍
崛山接嵩華之翠
嶺竊以法性凝寂靡

歸心而不通智地玄奧
感懇誠而遂顯豈謂
重昏之夜燭慧炬
之光火宅之朝降法
雨之澤於是百川異
流同會於海萬區分
義總成乎實豈與湯
武校其優劣堯舜比
其聖德者哉玄奘法
師者夙懷聰令立志

夷簡神清齠齓之年
體拔浮華之世凝
情定室匿迹幽巖栖
息三禪巡遊十地超六
塵之境獨步迦維會一
乘之旨隨機化物以中
華之無質尋印度
之真文遠涉恒河終
期滿字頻登雪嶺
更獲半珠問道往還

十有七載備通釋典
利物為心以貞觀十九
年二月六日奉勅
於弘福寺翻譯聖
教要文凡六百五十
七部引大海之法流洗
塵勞而不竭傳智燈
之長飈皎幽闇而恒
明自非久植勝緣
以顯揚斯旨所謂法

相常住齋三光之明
我皇福臻同
二儀之固伏見
御製衆經論序照古
騰今理含金石之聲
文抱風雲之潤治輒
以輕塵足岳墜露添
流略舉大綱以為斯
記　治素無
才學性不聰敏內典

諸文殊未觀攬所作論序鄙拙尤繁忽見來書褒揚讚述撫躬自省慚悚交并勞師等遠臻深以爲愧

貞觀廿二年八月三日內

般若波羅蜜多心經

沙門玄奘奉詔譯

觀自在菩

薩行深般若波羅蜜
多時照見五蘊皆空
度一切苦厄舍利子
色不異空空不異色
色即是空空即是色
受想行識亦復如是
舍利子是諸法空相
不生不滅不垢不淨
不增不減是故空中
無色無受想行識無

眼耳鼻舌身意無
色聲香味觸法無眼
界乃至無意識界無
無明亦無無明盡乃
至無老死亦無老死
盡無苦集滅道無智
亦無得以無所得故菩
薩埵依般若波羅提
蜜多故心無罣礙無
罣礙故無有恐怖遠

離顛倒夢想究竟
涅槃三世諸佛依般
若波羅蜜多故得阿
耨多羅三藐三菩提
故知般若波羅蜜多
是大神咒是大明咒
是無上咒是無等
等咒能除一切苦真實
不虛故說般若波羅
蜜多咒即說咒曰

揭諦揭諦般羅揭諦般羅僧揭諦菩提莎婆訶

般若多心經

太子太傅尚書左僕射燕國公于志寧

中書令南陽縣開國男來濟

禮部尚書高陽縣開國男許敬宗

守黃門侍郎兼左庶

子薛元超 守中書侍郎
兼右庶子李義府等
奉 勅潤色
咸亨三年十二月八日
京城法侶建立
文林郎諸葛神力
勒石
武騎尉朱靜藏鐫
字

争坐位帖

十一月 日金紫光禄大夫检校刑部尚书上
柱国鲁郡开国公颜真卿谨奉书于
右仆射定襄郡王郭公阁下盖太上
有立德其次有立功是之谓不朽抑又
闻之端揆者百寮之师长诸侯王者
人臣之极地今仆射挺不朽之功业
当人臣之极地岂不以才为世出功冠
一时挫思明跋扈之师抗回纥无
厌之请故得身画凌烟之阁名
藏太室之廷吾皆信其盛美则美矣而终
之始难故曰满而不溢所以长守富

高帝不免呼小長守覺也可不傳權乎
書曰汝惟不矜天下莫與汝爭功汝惟不伐
天下莫與汝爭能以齊桓公之盛業片
言勤王則九合諸侯一匡天下及葵丘之會
微有振矜而叛者九國故曰行百里
者半九十里言晚節末路之難也
程者五人今（不能）高祖太宗之兆未有行此而不犯麾
而不亂者也前者善提奇兵僕射揚
麾軍相一行（在高祖太宗未嘗無）以兵而從僕射乎諸將
為一行出為一時權耗未可何以待罪乎
一非一郭公之軍聞之軍破矣平定之
雅情若為不得不而藏之是用有還
之會僕射又不悟前大往來意而指麾
不須班秩之高下文武之左右（論）苟以（取）

軍容爲之曾不顧百寮之側目亦何
清晝攫金之士哉甚非謂也君子愛人以禮不聞姑息僕射
得不深念之乎真卿竊聞軍容之爲
人清修梵行深入佛海
性經於心固不以一毀加怒一敬加喜
況乎收東京有殊勳
尚何半席之座咫尺之地能汨其志哉且
鄉里上齒宗廟上爵朝廷上位皆有
等威以明長幼故得彝倫敘而天下和
平也且上自宰相御史大夫兩省五品以上供奉官自爲一行十
二衛大將軍次之三師三公令僕少師保傅尚書左右丞侍郎自爲一行
九卿三監對之從古以然未嘗參錯
至如節度軍將各有本班卿監有卿監之班將軍有將軍之位
如魚軍容階雖開府官即監門將軍

縱是開府特進並是勳官用蔭即有高卑會讌合依倫敘豈可
列位自有次敘但以功績既高恩澤莫二
裂冠毀冕反易彝倫貴者為卑所凌尊者為卑所逼一至於此
出入王命眾人不敢為比不可令居本位須別
振古未聞
示有尊崇只可於宰相師保座南橫安一位
如御史臺眾尊知雜事御史別置一榻使
使百寮共得瞻仰不亦可乎何必令他
聖皇時開府高力
士承恩宣傳亦只如此橫座亦不聞別有禮數
失位如李輔國倚承恩澤徑居左右僕射及
三公之上令天下疑怪乎古人云益者三友損
者三友願僕射與軍容為直諒之友
不願
僕射為軍容佞柔之友
又一昨
裴僕射誤欲令左右丞勾當尚書當時輒有酬對
僕射恃貴張目見尤介眾之中不欲顯過今者
興道之會還爾遂非再經獨任尚書欲令便要

座州縣軍城之禮亦恐未然朝廷公讌之宜不應
若此今既若此僕射意只應以爲尚書之與僕射
若州佐之與縣令乎若以尚書同於縣令則僕
射見尚書令得如上佐事刺史乎益不足
今既三廳齊列足明不同刺史
矣且尚書令與僕射同是二品只校上
下之階六曹尚書並正三品又非隔品致敬
之類尚書之事僕射禮數未敢有失
僕射之顧尚書何乃欲同卑吏又據宋書百
官志八座同是第三品隋及國家始升令僕
二品[illegible]高自標致誠則尊崇向下擠排
無乃傷甚況每於公堂獨出當伯[illegible]尚
今以初到不能循彼儻便就命亦非理屈
朝廷紀綱須共存立過爾隳壞亦恐

惟尔挺生，夙标幼德，宗庙瑚琏，阶庭兰玉，方凭积善，每慰人心。方期戬穀，何图逆贼间衅，称兵犯顺。尔父[redacted]竭诚，常山作郡。余时受命，亦在平原。仁兄爱我，恐俾尔传言。尔既归止，爰开土门。土门既开，凶威大蹙。贼臣拥众不救，贼臣不救，孤城围逼。父[redacted]陷子死，巢倾卵覆。天不悔祸，谁为荼毒？念尔遘残，百身何赎？呜呼哀哉！尚飨！

泉明

唐故雲麾將軍
右武衛大將軍
贈秦州都督彭
公謚曰昭公李
府君神道碑
并序 一
觀夫地高以族
才秀國華結名
昭宣沖用徽婉

動必前久言必
典彝人之儀形
國以爲天宇中
禘允宗以長其
代邁德以閑其
惟我彭國以嶽
以諱思訓字建
隴從從於泰堯
復其任子仲翔

討收羌于狄道
子伯孝因家焉
洎孫漢前將軍
廣子侍中敦諱
將良孝原州長
史華陽縣開國
以贈寧州刺史
諱孝斌或集事
雲雷擁旄為將

成遂遊超然遠
尋好山海圖慕
神仙事且來以
名教阻於經遊
乃博覽羣書精
盡無藝義直道
首以非忠蓋之
論不關於言非
侯度之暮不介

其意未必此可
以近大化漸窮
甘生相泰莫可
時而聞已十有
四補崇文生舉
三明行將科甲
明年吏曹以文
大夫滿歲除常
州司倉參軍事

出納之㤈職司
其憂蓋小小者
于時也鼎湖龍
昇闕而出因知
所服服河而還
須將安宴偃俛
轉揚州江都寧
公日五行四[illegible]
十二月祜語言

所以廣德化扇
揚和氣所以暢
仁以及羅霜雪
冰紈風折未以
豫日天倏時變
名求活所恨南
陽宗子東攀勤
王京宰臣不闌
復辟者曠十有

六載太常寺丞
漸也未月還太
府員外少卿□
句函以真形似
加麗西郡開國
咏傷鎬容國誘
關通之邪甘言
悲詞雋讒巧之
譖助逢封已害

正亂朝乡密蔑
之訣開陞禍之
攜放逐勳舊嚴
膺寢讎后當與
乇衛化化賈勇
凶凶作咸持戰
漢外徒儒摩飛
白爲之雞然以
楚兵殘淮南蔣

凶獨防沒燕出
舊也家富勢並
目指氣使驅掠
以為浮費錮為
盜奪之乃急於
長雄鏤於秦崇
文事免向武取
臺忠義且屈於
結以左也衛將

軍役家口並給
傳□□有以□
武是可嶠則文
雅洽通故散騎
平還侍中兼掌
著也所之所雜
以得之矣法緣
散騎□侍此之
再往以以背昇

攻一從一橫一
文一武丈夫也
君子哉尋科右
羽林[illegible]大將[illegible]
以渝考平上又
更右武衛大將
軍且師丹廣貞
則科斯職宗昌
以腹心登庸官

或以幺包權詞
門也回假開諭
是究[illegible]談以實
明宗[illegible]差別行
其道流也默論
象玄深視是躍
[illegible]作誡於不皇
道決策謀府經
德智囊西日月

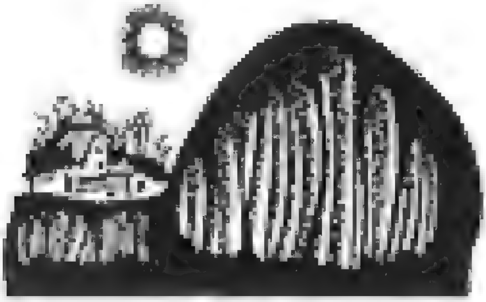
有除霧露成疾
莫可救藥誰[illegible]
夜思嗚呼春秋
六十六以特賵
布絹四百端匹
米粟四百石葬
日官給謚日昭
以宜家魏國夫
人實民德如宜

[illegible][illegible][illegible]以八年
六月廿八日合
祔陪于橋陵園
禮也姪吏部尚
書[illegible]中書令兼
資從學士布和
知怒以歸序刑
器有典軌物有
倫書退如父之

是切加人之感
相與公[illegible]長子
朝儒大院昭道
等並才名用譽
業尚居多孟性
純深終天孔亟
嘗恐竹簡紀事
執極聲華名字
形言再

麟定時秀人才
國工詩書樂地
典禮良弓以載
德濟羲輪悠湖
海雅度清通赫
赫復子振振袂
宗三思畫福諸
貴藉覺夏纏家
國氣薄華惟孝

靈龜是淮桐栢
烈烈稱關崇崇
盛業何誇佳城
此中



擬古

青松勁挺姿凌霄恥
屈盤種々出枝葉牽
連上松端秋花起絳煙
旖旎雲錦殷不羞不
自立舒光射丸々相見

吐子教鶴鬆縮頸還
青松本無華安得保
歲寒〻
龜鶴年壽齊羽介所
託殊種〻是靈物相得
忘形軀鶴有沖霄心龜

厭曳尾居以竹兩附口相
將上雲衢報汝慎勿語
一語墮泥塗

吳江垂虹亭作

斷雲一片洞庭帆玉破鱸
魚霜金破柑好作新詩繼桑

岸垂虹秋色满東南
泛泛五湖霜氣清漫漫不
辨水天形何須織女支
機石且戲常娥稱客星
時為湖州之行
入境寄

清吟堂

集賢林舍人

揚帆載月遠相過佳

氣葱葱聽誦歌路不拾

遺知政肅野多滯穗是

時和天分秋暑資吟興晴

獻溪山入醉哦便擬增

餘共研墨綠牋書畫勇
江波

重九會鄉樓

山清氣爽九秋天黃菊
紅葉滿泛舡千里結言寧
有後羣賢畢至猴岳前

杜郎閑客今焉是謝守風

流古所傳獨把秋英緑底事

君来情味向詩偏

和林公峴山之作

皎々中天月團々徑千里寒澤の

一水所占已過二晏羅配峴山謀去

形大地〻惟東吳偏山水古佳處

中有皎〻人護雙存玉為領位錐

列仙長學與千年對出棲久福

宴遊〻頻拾類金颿帶秋感

頹逐雲樯乎朝隮與致颸

暮逐光浮被雲冒有風

塘蠶有刀利亭亭太陰宮異
乃曜星氣興濛濛處險一理
洞軒鶯偽紛紛奇語夢坦坦惑
懷易浩浩桴我行截截返筮
送王漁之彥舟
集英春殿鳴梢歇

神武天临光下澈鸿胪初唱第一

声白面郎年十八 神武宗秀

天下造不使敲梓使传道存

锦东南第一州棘闱湖山风清

晴照襄阳野老操笔写不

爱务早爱泉石相逢不钓

無逆與樓古書同岸情濃
明廈憲初相慕淵緣通心求
易憲翩翩遺鶴雲中侶主笪
硅瑪那一顧逆業來若業侶
深至湛湛具歷無展沁可怜一點
終不易拄駕彫勤尋覆仕

漫仕平生四方去多英才並廣
時少有俳辭詩罵鬼老學鴞
真慢存口一噫聊與三徑資取
捨殊塗莫迴首

元祐戊辰九月廿三日溪堂米黻記

後赤壁賦

是歲十月之望步自雪堂將歸

于臨皋二客從余過黃泥之

坂霜露既降木葉盡脫人影

在地仰見明月顧而樂之行歌

相答已而歎曰有客無酒有

酒無肴月白風清如此良夜何
客曰今者薄暮舉網得魚巨口
細鱗狀似松江之鱸顧安所得酒
乎歸而謀諸婦婦曰我有斗酒
藏之久矣以待子不時之需於
是攜酒與魚復遊於赤壁之下
江流有聲斷岸千尺山高月小

水落石出曾日月之幾何而山
川不可復識矣余乃攝衣而上
履巉巖披蒙茸踞虎豹登
虬龍攀栖鶻之危巢俯馮夷
之幽宮蓋二客不能從焉劃然
長嘯草木震動山鳴谷應風

起水湧余亦悄然而悲肅然而

恐凛乎其不可留也返而登舟

放乎中流聽其所止而休焉時

夜將半四顧寂寥適有孤鶴

橫江東來翅如車輪玄裳縞

衣戛然長鳴掠余舟而西也須臾

客去余亦就睡夢二道士羽衣

褊褼過於皋之下揖余而言曰
赤壁之遊樂乎問其姓名俛而
不答烏乎噫嘻我知之矣疇
昔之夜飛鳴而過我者非子
也耶道士顧笑余亦驚寤開
戶視之不見其處

Green Apple Data Center

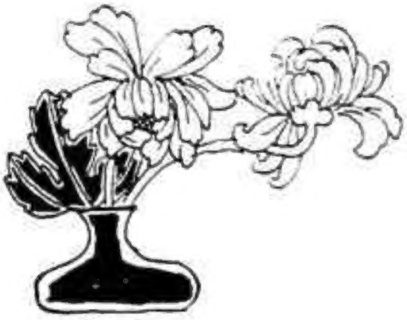
目　录

一、行书技法知识…………… (1)
（一）行书的特点 ………… (1)
（二）行书的笔法 ………… (3)
1. 改变楷法 …………… (3)
2. 简笔连画 …………… (5)
3. 笔断意连 …………… (6)
4. 连绵用笔 …………… (7)
5. 超长笔法 …………… (7)
(三)行书的结构和章法 …………………………… (10)
1. 大小、轻重适当……… (10)
2. 长短、纵横合度……… (12)
3. 平整、错落协调……… (12)
4. 字距、行间得体……… (15)
5. 形体、神韵兼备……… (15)
二、行书的源流与沿革……… (17)
（一）行书的起源 ………… (17)
（二）行书的沿革 ………… (19)
1.东晋行书 ………………(19)
2.南朝行书 ………………(30)
3.唐朝行书 ………………(33)
4.五代、宋朝行书 ………(49)
5.元代行书 ………………(59)
6. 明代行书 ……………… (64)
7. 清代行书 ……………… (68)
三、学习行书的步骤和方法 ……………………………… (72)
(一)如何选择行书范帖 ………………………………(74)
1. 所选择的范帖要适合练基本功 ………………(74)
2. 所选择的范帖要适合自己的个性和兴趣 ………………………… (74)
3. 所选择的范帖最好是字数较多、笔画清晰的拓本或影印本 ……… (75)
(二)如何临帖 ………………(75)
1. 解散结体学笔画 …… (75)
2. 分段临摹打基础 …… (75)
(三)关于行书创作 ………(83)
1. 有关创作的一般知识 ………………………… (83)
2. 模仿性阶段的创作 ………………………… (85)
3. 探索性阶段的创作

Green Apple Data Center

……………………（85）
四、王羲之、颜真卿行书结体
及笔法比较 ……………（86）
（一）各种形态点画的对比
分析 …………………（87）
（二）各种形态横画的对比
分析 …………………（92）
（三）各种形态竖画的对比
分析 …………………（95）
（四）各种形态撇笔的对比
分析 …………………（97）
（五）各种形态捺笔的对比
分析 ………………（100）
（六）各种形态钩笔的对比
分析 ………………（105）
（七）各种形态折笔的对比
分析 ………………（110）

〔附录〕
一、王羲之 兰亭序 ……（113）
二、王羲之 圣教序 ……（118）
三、颜真卿 争坐位帖 …（143）
四、颜真卿 祭侄文稿 …（148）
五、李邕 云麾将军碑 …（151）
六、米芾 蜀素帖 ………（169）
七、赵孟頫 苏轼后赤壁赋
……………………（181）



Green Apple Data Center

XINGSHU
XUEXI
ZHINAN

行书学习指南

ISBN 7-5082-0331-3

9 787508 203317 >

ISBN 7-5082-0331-3
J·20 定价:12.00元